



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Czas przyszły niedokonany : o włoskiej sztuce futurystycznej

Author: Tadeusz Miczka

Citation style: Miczka Tadeusz. (1988). Czas przyszły niedokonany : o włoskiej sztuce futurystycznej. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



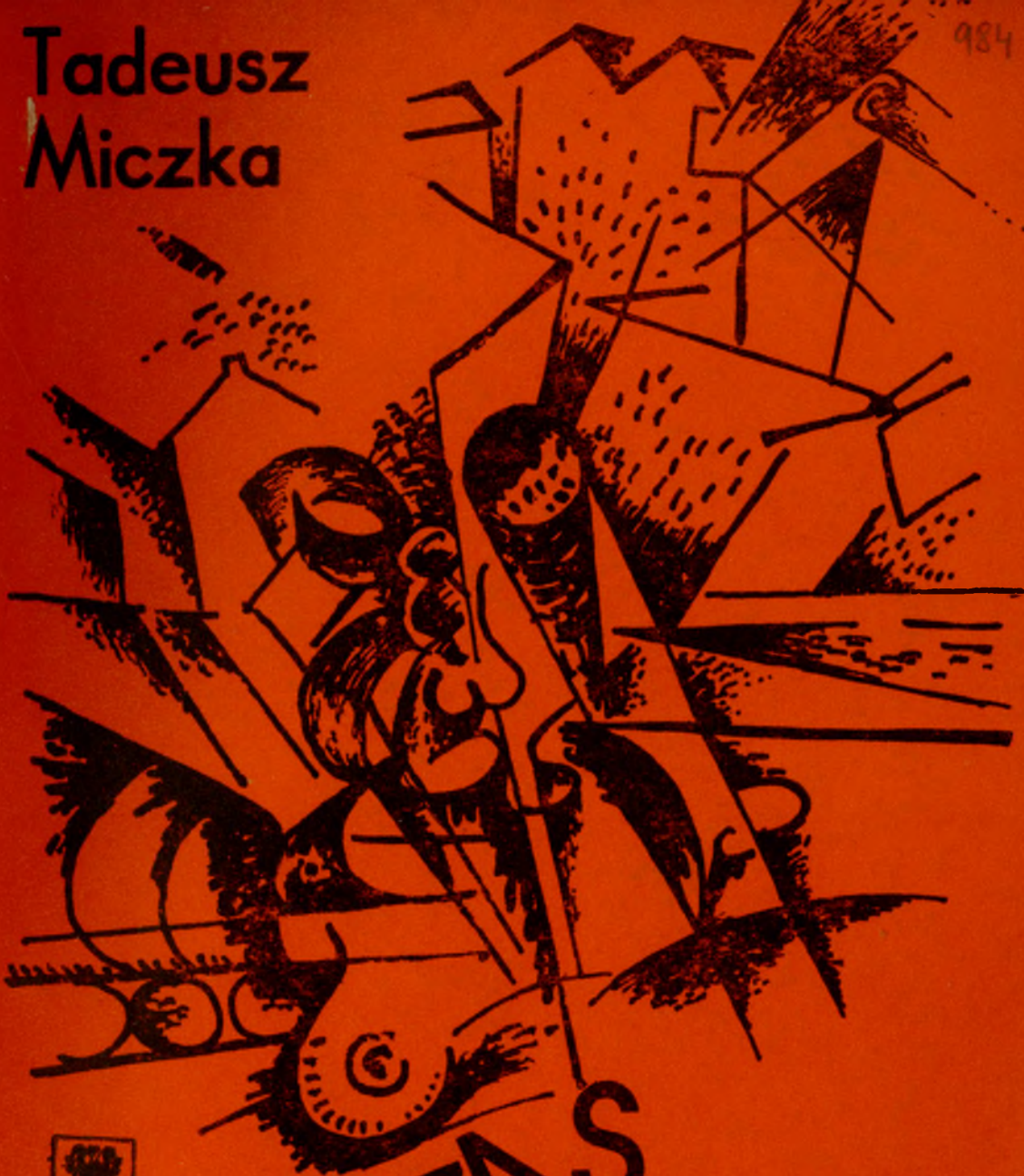
Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Tadeusz
Miczka

984



Uniwersytet Śląski
Katowice 1980

CZAS PRZYSZŁY NIEDOKONANY

O WŁOSKIEJ SZTUCE FUTURYSTYCZNEJ

**Czas przyszły niedokonany
O włoskiej sztuce futurystycznej**

PRACE NAUKOWE
UNIwersytetu śląskiego
W KATOWICACH
NR 984

Tadeusz Miczka

Czas przyszły niedokonany

O włoskiej sztuce futurystycznej



Uniwersytet Śląski
Katowice 1988

Redaktor serii: Kultura i Sztuka
ELEONORA UDALSKA

Recenzent
JÓZEF HEINSTEIN



inf. 0 p

N-286

N 286/984

530-
Y-40/89/6

Spis treści

Wprowadzenie

Futurystyczne dialogi z czasem	7
--	---

Część pierwsza

„Choroba na nowoczesność” — klucz do ideologii nowego wie- ku	31
--	----

ROZDZIAŁ 1

Okolice przełomu	31
----------------------------	----

ROZDZIAŁ 2

Wymiary futurystycznego dynamizmu	38
---	----

ROZDZIAŁ 3

Perspektywy symultaniczności	56
--	----

Część druga

Pasja i literatura	65
------------------------------	----

ROZDZIAŁ 1

Język (nie)okielznany	65
---------------------------------	----

ROZDZIAŁ 2

Słowa na wolności	75
-----------------------------	----

ROZDZIAŁ 3

Literatura odnowiona kinem	85
--------------------------------------	----

ROZDZIAŁ 4

Wolne słowa w <i>variétés</i>	94
---	----

Część trzecia

Wizualność — kategoria poznawcza współczesności	103
---	-----

ROZDZIAŁ 1

Oswajanie dynamicznej materii	103
---	-----

ROZDZIAŁ 2	
Duch fotografii	120
ROZDZIAŁ 3	
Rzeźba architektury i architektura rzeźby	127
Część czwarta	
Sztuka jako konstatacja futurystycznej rzeczywistości	135
ROZDZIAŁ 1	
Fuga na maszyny	135
ROZDZIAŁ 2	
Muzyka obrazów	144
ROZDZIAŁ 3	
„Życie futurystyczne” w obiektywie kamery filmowej	152
Sfera konkluzji	
Awangarda wszystkich awangard?	169
Wybór prac cytowanych i przywołanych	177
Indeks osób i dzieł	189
Резюме	205
Sommario	206

WPROWADZENIE

Futurystyczne dialogi z czasem

Filippo Tommaso Marinetti, komentując zuchwałą dezynwolturę nowej włoskiej sztuki, pisał w 1909 roku: „Znajdujemy się na krańcu przyładka stuleci!... Dlaczego mielibyśmy spoglądać za siebie, skoro chcemy wyważyć tajemnicze drzwi Niemożliwości. Czas i Przestrzeń umarły wczoraj. My żyjemy już w absolucie, ponieważ wynaleźliśmy wieczną i wszechobecną szybkość.”¹ Futurystyczna gra toczyła się więc przede wszystkim o prawo do nowego sposobu tworzenia oraz porządkowania rzeczy i wydarzeń, o przekształcenie czasu i przestrzeni — podstawowych atrybutów materii. Szybkość stała się głównym wyznacznikiem nieograniczonego absolutu i w nieskończoność rozciągnęła ramy czasu i przestrzeni. Zgodnie z tą koncepcją zrozumienie każdej rzeczy realnej było możliwe tylko „w granicach szybkości”.

Na przestrzeni wieków społeczeństwa i kierunki artystyczne w różny sposób ujmowały główne wymiary rzeczywistości. Futurystyczne zauroczenie szybkością otwierało jednak przed człowiekiem nowy, bardzo rozległy obszar poznania i działania. Teoretycznie czyniło go ono wolnym do tego stopnia, że nie musiał zamykać się w ramach, w których odnajduje się przede wszystkim wspomnienia. Dlatego futurysta nigdy nie oglądał się za siebie, nie interesował się dniem wczorajszym, myślał wyłącznie o przyszłości i wytrwale podążał tylko do przodu (*è sempre*

¹ F. T. Marinetti: *Manifeste du Futurisme*. „Le Figaro” 20 février 1909, [polski przekł.] *Akt założycielski i manifest futuryzmu*. Przeł. M. Czerwiński. W: *Artyści o sztuce*. Wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska. Warszawa 1963, s. 148. Cyt. za: *Manifesti del futurismo lanciati da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Mme de Saint-Point, Apollinaire, Palazzeschi a cura di F. T. Marinetti*.

una tensione in avanti)². To, czego oczekiwał, aby mogło się znaleźć w pełni *in actu esse*, najpierw znajdował w terażniejszości.

Znakomicie charakteryzują futurystyczny światopogląd słowa zawarte w manifestie malarzy: „[...] powstała przepaść — czytamy w nim — między uległymi niewolnikami przeszłości a nami, ludźmi wolnymi, ludźmi pewnymi wspaniałej chwały czasów przyszłych [...] Żywotna jest tylko ta sztuka, która czerpie swoje składniki z otoczenia. Jak nasi przodkowie czerpali materię swej sztuki z atmosfery religijnej, w której tkwiły ich dusze, tak my winniśmy brać natchnienie z dotykalnych cudów współczesnego życia [...]”³ Innymi słowy, czasy minione zniknęły bezpowrotnie i futuryści cenili jedynie swoją epokę i swoje dzieła. Wydawało im się zupełnie oczywiste to, że wszystko zaczęło się „teraz” i przy ich współudziale.

Ale futuryzm już na początku swojego istnienia znalazł się w pułapce czasu. Termin „futuryzm”, jakim określił nową sztukę powstającą we Włoszech F. T. Marinetti, nieprzypadkowo kojarzy się przecież z oczekiwaniem na coś i całkowicie odcina się od przypominania czegoś. W takim ujęciu: przeszłość, terażniejszość i przyszłość nie przenikają się wzajemnie na tyle wyraźnie, aby można było dostrzec pełny ruch czasu i stosunek następstwa wydarzeń. Specyficzną właściwością ruchu futurystycznego było więc jego niespokojne tempo, czyli owa wspomniana wcześniej szybkość, która zaczynała się jakby w punkcie zerowym aktualnej terażniejszości. Przeszłość rozwijała się w innym — bardziej powolnym — tempie i dlatego, jak twierdzili futuryści, już jej nie ma i nie musi interesować człowieka współczesnego albo, mówiąc inaczej, interesuje go ona tylko jako negatywny punkt odniesienia do terażniejszości. Natomiast ideałem staje się przyszłość, i to ideałem, który przekracza nawet empiryczne granice życia człowieka.

Futurystyczny *élan vital* znajdował, oczywiście, swoje uzasadnienie w niespokojnym duchu epoki. Posługując się terminologią Pawła Rybickiego, możemy stwierdzić, że tym „korelatem w rzeczywistości” była „szczególna gęstość zdarzeń”, jaka miała miejsce na przełomie wieków w świecie nauki i techniki⁴. Eksplozja wynalazków i teorii naukowych skutecznie podważyła przecież sens i znaczenie historii w ogóle oraz otwarła tak rozległe perspektywy przed myśleniem o przyszłości, że wielu badaczy zaczęło

² Pojęcie „*tensione in avanti*” omawia szerzej E. Benedetto w szkicu zatytułowanym *Futurismo/idea I*. „*Futurismo-Oggi*” 1984, nr 11—12, s. 5.

³ U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo [A. Bonzagni, R. Romanin], G. Balla, G. Severini: *Manifesto dei pittori futuristi*. 11 febbraio 1910. Cyt. za: *Manifest malarzy futurystycznych*. Przeł. M. Czerwiński. W: *Artyści o sztuce...*, s. 152—153.

⁴ P. Rybicki: *Struktura społecznego świata. Studia z teorii społecznej*. Warszawa 1979, s. 105.

nawet kwestionować jednokierunkowość związków przyczynowych warunkujących istnienie faktów oraz rozwój zdarzeń i zjawisk. I nic dziwnego, że futuryści, którzy chętnie zapuszczali się w rejony bliskie nauce, podążyli tropami rozwijającej się futurologii i przewidystryki. Wszak możliwość istnienia takich związków przyczynowych, w których skutek wyprzedzałby przyczynę, a jakieś zjawisko lub zdarzenie z przyszłości mogłoby wywoływać konieczność zaistnienia jakiegoś zjawiska w teraźniejszości, stwarzała niezwykle szansę poszerzania granic ludzkiego poznania⁵. Ale do profetycznych odkryć futurystycznych, które miały wielką moc inspirującą dla przyszłości, wrócimy jeszcze wielokrotnie w następnych rozdziałach niniejszej pracy.

Obecnie spróbujemy bliżej określić ową „pułapkę czasu”, w jakiej znalazła się ideologia futurystyczna za sprawą metafizycznego absolutu naruszającego porządek następstwa czasowego, porządek, który wyrażała stara łacińska sentencja *Animus meminit praetoritorum, praesentia cernit, futura providet* (Umysł pamięta przeszłość, widzi teraźniejszość, przewiduje przyszłość). Futurysta starał się przecież zapomnieć o epokach minionych, a często twierdził nawet, że nie mają one wpływu na nową, techniczowaną i dynamiczną rzeczywistość. Sformułowana w duchu modnej wówczas koncepcji mnogości czasów doktryna futurystyczna podważała więc radykalnie ciągłość procesu historycznego i zaprzeczała generalnym prawom regulującym bieg czasu fizykalnego i społecznego.

Jeśli posłużymy się typologią czasu społecznego zaproponowaną przez Georgesa Gurvitcha, to wówczas główną ideę futurystycznego światopoglądu możemy usytuować w grupie tych systemów wartości, które opierają się na zjawisku akceleracji czasu. Programowe hasło: „L'oggi va sempre verso il domani” przekształciło się w praktycznym działaniu w akt tworzenia czasu wyprzedzającego siebie samego (*le temps en avance sur lui même*), a w szczytowej fazie rozwoju ruchu przybrało formy charakterystyczne dla skrajnie wybuchowego czasu tworzenia (*le temps*

⁵ W owym czasie szczególną popularność zyskała Bergsonowska teoria czasu jednokierunkowego (asymetrycznego), czyli czasu przeżywanego w życiu, która stanowiła przeciwieństwo Newtonowskiej teorii czasu odwracalnego. Inną koncepcję czasu znajdzie czytelnik w rozważaniach polskiego uczonego Jana Łukasiewicza, który precyzyjnie analizował możliwości istnienia przyczyny wyprzedzającej skutek. Zob. J. Łukasiewicz: *Analiza i konstrukcja przyczyny*. „Przegląd Filozoficzny” 1906, z. 2 i 3. Wiele interesujących informacji na temat zależności przyczynowych w teoriach naukowych z przełomu wieku XIX i XX zawierają prace: I. Smirnova (*Semiotičeskie predposylki futurizma*. V: idem: *Chudożestvennyj smysl i ewolucija poëtičeskich sistiem*. Moskwa 1977, zwłaszcza na s. 103—107) i W. Iwanowa: *Kategoria czasu w sztuce i kulturze XX wieku*. W: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 242—287).

explosif de la création)⁶. Według Gurvitcha obydwa czasy akceptują nieciągłość, zmienność i przypadkowość. Przyszłość staje się w nich teraźniejszością, a rozszczepianie teraźniejszości i przeszłości służy tworzeniu lepszej przyszłości. Są to czasy właściwe zorganizowanym działaniom twórczym wzburzonych i zbuntowanych kolektywów, które zmierzają do pełnej realizacji określonej idei. Ich bunt przekształca się zwykle w bezpardonową walkę o publiczność, o masy, której towarzyszy seria innowacji wprowadzanych do wszystkich sfer działania.

Wybuchowy czas tworzenia — zauważa francuski badacz — staje się jednak często podporą zorganizowanych akcji totalistycznych (np. dla faszystów) lub praktyk czarnoksięskich. Stanowi niebezpieczeństwo dla ruchów twórczych oraz całych narodów, ponieważ zakłada maksimum ryzyka i wysiłku. Wydaje się, że futurizm włoski jest jednym z najbardziej oczywistych przykładów zjawiska społeczno-artystycznego, którego dzieje mogą właśnie ilustrować skutki przyspieszania biegu czasu. Niezwykła intensywność częstotliwości zmian w dziedzinie twórczości artystycznej, eklektyzm filozoficzny łączący myślenie metafizyczne z postawą materialistyczną, teoria wolności „spętana” sztywnymi regułami formalnymi zapisanymi w manifestach lub wreszcie polityczne, faszystowskie konsekwencje walki o nową sztukę — to okrutna cena, jaką musiał zapłacić F. T. Marinetti i jego przyjaciele za próbę dokonania przewrotu w społecznym myśleniu o sztuce i społeczeństwie.

Wyniosły i egzaltowany mesjanizm futurystów nie znalazł szerszego poparcia wśród mas. Przez wiele lat był również negatywnie oceniany w podręcznikach i antologiach historii sztuki. Badacze bowiem nie potrafili znaleźć naukowego klucza do „sztubackich zabaw”, bełkotliwych tekstów i kabotyńskich zachowań futurystów. Założyciela ruchu nie-rzadko nazywano „zręcznym kompilatorem i agitorem pewnych obiegowych idei kultury swego okresu”, które zyskiwały „pozór nowatorstwa i systemu w wyniku niewątpliwej i nieco mistyfikatorskiej zręczności jego aforystycznych metod i krzykliwych egzemplifikacji”⁷. A futurystyczne *tempo futuro* stopniowo rozmywało się w upływającym czasie teraźniejszym i tylko parokrotnie „rozbłyskiwało” w pracach historyków kultury jako myśl wyprzedzająca rozwój dwudziestowiecznej sztuki. Futurystyczna idea buntu przeciw wszelkim tradycjom zdecydowanie źle oceniona została przez historię.

⁶ Zob. G. Gurvitch: *Déterminismes sociaux et liberté humaine. Vers l'étude sociologique des cheminements de la liberté*. Paris 1955; idem: *La multiplicité des temps sociaux*. In: *La vocation actuelle de la sociologie. Antécédents et perspectives*. Vol. 2. Paris 1963.

⁷ N. Sapegno: *Historia literatury włoskiej w zarysie*. Przeł. K. Kasprzyk. Warszawa 1969, s. 669.

Dopiero w latach sześćdziesiątych, gdy miniony czas zatarł nieco okrucieństwa faszyzmu i przyzwyczaił odbiorców sztuki do prowokacyjnych form wypowiedzi, dostrzeżono wartości pozytywne w futurystycznej, progresywnej koncepcji myślenia o sztuce. Naukowcy i krytycy coraz częściej zaczęli przytaczać opinie George'a Michela, Beniamina Crémieux, Ramona Gomeza de la Serny, Vassily'ego Kandinsky'ego, Ezry Pounda, Anatolija Łunaczarskiego, A. Lesianoffa, Pieta Mondriana i André Geigera nobilitujące futurystę do rangi ważkiego przewrotu artystycznego. Odżyły słowa Ivana Golla: „Italia wydała pierwszy krzyk. Krzyk tak przejmujący, że podniósł głowę uspionej Europy.”⁸

Futurystyczny krzyk odbija się jednak dzisiaj najczęściej tylko echem, które dociera do naszej teraźniejszości przede wszystkim jako ulokowany w konkretnej historii, ale nie jako całkiem czytelny ślad czasu wybuchowego. Nadal trudno ocenić, w jakim stopniu marzenia artystów o odkryciu absolutu pozwoliły im „ogarnąć tajemnice Niemożliwości”. Wiadomo przecież, że zawsze nowe wynalazki i odkrycia naukowe odsłaniają nowe prawdy, ale też coraz wyraźniej uświadamiają człowiekowi granice jego myślenia i działania. Mimo iż futurystyczny entuzjazm, oparty na nieustannym dążeniu wyłącznie ku przyszłości, raczej bardzo rzadko podzielały następne pokolenia artystów, dał on jednak nowy impuls całej sztuce dwudziestowiecznej.

Ezra Pound w poetyckiej formie wyraził, jeśli można tak powiedzieć „dramat śmierci idei futurystycznej”. Poeta pisał:

Po swojej śmierci przyszedł do mnie Filippo

Tommaso mówiąc:

Be, umarłem,
ale nie chcę iść do Raju, chcę
walczyć jeszcze;
chcę twojego ciała, z którym mógłbym jeszcze walczyć...

.
... Idź, idź, stwórz nowego bohatera
Zostaw mi słowo
Pozwól mi wytłumaczyć
wystawić rachunek mojej wojny
wiecznej
między błotem i światłem.
Żegnaj Marinetti!⁹

⁸ Cyt. za: E. Benedetto: *Futurismo/idea...*, s. 5.

⁹ Cyt. za: Ezra Pound *per Marinetti*. „Futurismo-Oggi” 1984, nr 3—4, s. 23.

Na charakterystyczny rys futuryzmu wskazuje w tym wierszu tkan-ka słowna metafory, jaką stanowi monolog zmarłego przywódcy ruchu ograniczony krótkimi zdaniami komentarza. Stopniowanie czasów w „wy-powiedzi” Marinettiego — od stwierdzenia faktu minionego przez wy-rażenie aktualnie doznawanego odczucia aż do najbardziej kategorycznej formy czasu przyszłego — w poetycki sposób obrazuje futurystyczne pojmowanie teraźniejszości, która nieustannie przesuwają się do przodu, a jej *quantum* czasowe uzależnione bywa od intencji przeżywającego podmiotu. Charyzma artysty pokonuje jakby barierę czasu, skoro dana jest mu możliwość „wyjścia” z zaświatów, ale interlokutor — przyja-ciel zaprzątnięty sprawami doczesnymi — kwituje jednak rzecz całą lapi-darnym słowem: „Żegnaj...”

Życie Marinettiego i jego twórczość artystyczna nierzadko stawały się pretekstem do snucia refleksji poetyckiej i kreowania wizji pla-stycznej. Jego obecność w kulturze europejskiej jawiła się w rozmaitych barwach i kontekstach. Z biegiem lat oddziaływanie „siły zniewalają-cej”, jaka emanowała z jego sztuki i postaci, osiągnęło wymiar legendy, która uwznioślona i udratyzowana została również tragicznymi skut-kami wojny, „tej jedynej higieny świata”.

Odmienność natomiast obrazu artysty (i całego ruchu futurystycznego) ukształtowała refleksja krytyczno-naukowa, poddająca szczegółowej eg-zemplifikacji i ocenie precyzję wyrażanych przez niego myśli oraz nowa-torstwo jego dzieł. Już w 1910 roku na łamach „La Voce” Scipio Slataper poddał ostrej krytyce witalną żywiołowość i automatyzm procesu tworze-nia¹⁰. W następnym roku — w szczytowej fazie rozkwitu futuryzmu — Giuseppe Antonio Borgese w szkicu zatytułowanym *Weseli poeci z Mediolanu* z ogromną zaciekłością zaatakował Marinettiańską koncep-cję identyfikacji świata realnego i świata literackiego, która — jego zdaniem — nie sprawdziła się w praktyce artystycznej¹¹.

W latach 1913—1921 ton dyskusji wokół futuryzmu nadawali sami przedstawiciele ruchu, którzy wdali się między sobą w długotrwałe spory ideowe i właśnie personalne. Wielu artystów wystąpiło przeciw instytucjonalnie usankcjonowanej dyktaturze F. T. Marinettiego. Nie-którzy zerwali wszelkie kontakty z pismami i organizacjami futurystycz-nymi, zajmując przeciwne stanowiska ideologiczne. Gian Pietro Lucini opublikował artykuł pt. *Jak wyprzedziłem futuryzm*, w którym zwrócił uwagę na sprzeczność, jaka pojawiła się między arbitralnie narzuconymi przez przywódców ruchu innowacjami lingwistycznymi a społecznie uwa-

¹⁰ S. Slataper: *Il futurismo*. „La Voce”, 24 marzo 1910.

¹¹ G. A. Borgese: *Gli allegri poeti di Milano*. In: *La vita e il libro*. Vol. 3 Milano—Roma 1911.

runkowanymi regułami języka włoskiego¹². Niegdyś prekursor wiersza wolnego i twórca teorii artefaktu, w 1913 roku namawiał pisarzy i poetów do poskramiania swoich temperamentów w dziele reformowania języka, które powinno uwzględniać samorodnie zachodzące zmiany wewnątrz języka narodowego. Luciniemu wtórował ulegający różnym modom artystycznym Giovanni Papini. Już w *Skończonym człowieku* (1912) pisał ironicznie: „Gramy Va banque! — Wszystko, albo nic! [...] Pragniemy się wyswobodzić od wszystkich i wszystkiego [...] Nie możemy ścierpieć, aby martwi przewodzili żywym, aby życie czerpało natchnienie z książek, aby Rozum i Historia, zgodnie ze swą tradycją, trzymały nas w zamknięciu.”¹³ Wkrótce prześmiewczą manierę literacką zamienił pisarz na pióro publicystyczne, czego dowodem był opublikowany na łamach „Lacerby” szkic zatytułowany *Futuryzm i Marinettizm*, w którym oskarżał przywódcę ruchu o nadmierne zinstytucjonalizowanie działań awangardowych, o ślepe odrzucanie tradycji i zapatrzenie w przyszłość, co w konsekwencji osłabiać miało wrażliwość twórczą futurystów¹⁴. Rozwagą wyróżnia się natomiast krytyczny osąd futuryzmu dokonany przez Francesca Florę w 1921 roku, a więc w okresie, w którym nieliczni twórcy włoscy kontynuowali jeszcze dzieło totalnej odnowy świata. Autor ten w książce *Od romantyzmu do futuryzmu* wyraził zarówno swoje zaniepokojenie manią reformowania, która ogarnęła twórców awangardowych i znajdowała wyraz w nerwowej zmianie zainteresowań, jak i wskazywał na pozytywny wpływ, jaki wywierał ów ruch na całą nowoczesną sztukę europejską¹⁵.

W następnym czterdziestoleciu, we Włoszech i w innych krajach, czas stopniowo zacierał w ludzkiej pamięci idee głoszone przez F. T. Marinettiego i jego przyjaciół, skazując futuryzm na niemal całkowite zapomnienie. Jedynie przywódca ruchu, wraz z garstką entuzjastów „la novità dell'arte”, rozwijał aktywną działalność publicystyczno-artystyczną aż do 1944 roku. Do końca swojego życia walczył o przyznanie futuryzmowi należnego mu miejsca w historii kultury starego kontynentu. Ci, którzy nie mogli zapomnieć, że niegdyś podstępными metodami zniewalał sobie współczesnych, publikowali w tym czasie pod jego adresem złośliwe docinki i pamflety satyryczno-demaskatorskie. Również współpraca artysty z Benitem Mussolinim zadecydowała o tym, że po wojnie futuryzm stał się w humanistyce europejskiej pojęciem wstydlwym.

¹² G. P. Lucini: *Come ho sorpassato il futurismo*. „La Voce”, 10 aprile 1913.

¹³ G. Papini: *Skończony człowiek*. Przeł. E. Boyé. Warszawa 1934, s. 108—109.

¹⁴ G. Papini: *Futurismo e Marinettismo*. „Lacerba”, 14 febbraio 1915. Ewolucję poglądów Papiniego na futuryzm najlepiej ilustrują jego dwa inne dzieła: *Il mio Futurismo*. Firenze 1914 oraz *La mia esperienza futurista*. Firenze 1919.

¹⁵ F. Flora: *Dal romanticismo al futurismo*. Piacenza 1921.

W Rosji radzieckiej pobrzmiwały, co prawda, jeszcze długo echa wczesnej twórczości takich artystów, jak Włodzimierz Majakowski, Wasilij Kamieński, Wielemir Chlebnikow i Dawid Burluk, ale ich powiązanie z rewolucją proletariacką przyniosło konsekwencje artystyczne i polityczne znacznie różniące się od założeń teoretycznych sformułowanych przez włoskich ideologów. Nie pobudzała również do szerszej, ponadnarodowej dyskusji o włoskich prekursorach „dynamizmu” futurystyczna przygoda polskiej sztuki awangardowej, która miała raczej charakter lokalny i trwała bardzo krótko.

Kiedy w 1936 roku Walter Binni opublikował *Poetykę dekadentyzmu*, okazało się, że idee futuryzmu nie wznecają już gorączkowych polemik nawet w podzielonym i skłonny do zajmowania skrajnych stanowisk środowisku włoskich krytyków. Z niezwykłym spokojem przyjęto słowa autora, który pisał o minionym okresie: „[...] chęć odnowy zredukowała się więc w rzeczywistości do narzucania nowej psychologii: psychologii człowieka współczesnego i cywilizacji mechanicznej”¹⁶.

Nieliczni obrońcy ruchu szermowali natomiast argumentami, które stały niemal w jawnej sprzeczności z hasłami zawartymi w manifestach. Na przykład Fortunato Bellonzi dowodził, iż cechowała futurystów wrażliwość na dziewiczość rodzimego kraju, na jego prymitywne i pierwotne formy życia, a Antonio Piccone Stella nazywał F. T. Marinettiego „sztukmistrzem słowa” (*giocoliere verbale*) oraz wskazywał na ludyczny aspekt jego twórczości¹⁷.

Jedną z pierwszych definicji futuryzmu, która obejmowała całokształt jego dokonań, sformułował w 1948 roku Marcel Raymond w książce zatytułowanej *Od Baudelaire’a do surrealizmu*. Centralnym punktem wywodu autora było twierdzenie, że „nielogiczny paroksyzm futurystów w wigilię wojny nie był nową inkarnacją tradycji, która zaczęła się w romantyzmie, ani jej konsekwencją barbarzyńską i spontaniczną zarazem [...] był próbą przystosowania się do universum, w którym wpływ człowieka na materię (i materii na człowieka) powiększał się codziennie. I chodziło przecież o to, aby skończyć z tyranią sentymentów, z »potrzebami serca«, z »pragnieniami duszy«, w końcu chodziło o to, aby zapomnieć o tej naturze człowieka, której czar pryskał już i stawał się monoton-

¹⁶ W. Binni: *La poetica del decadentismo*. Firenze 1936. Cyt. za: L. Paglia: *Invito alla lettura di Marinetti*. Milano 1977, s. 161.

¹⁷ Zob. F. Bellonzi: *Saggio sulla poesia di Marinetti*. Urbino 1943 oraz A. Piccone Stella: *Precisazione su F.T. Marinetti*. „Poesia” 1945, nr 4. Znacznie bardziej wyważone sądy o twórczości futurystów sformułował F.M. Cornelli w swojej pracy zatytułowanej *La lingua del futurismo*, wydanej w Rzymie w 1942 roku.

ny.”¹⁸ Nietrudno zauważyć, że wypowiedź francuskiego badacza znacznie różniła się od wielu przytoczonych wcześniej opinii włoskich krytyków i historyków kultury. Jej zawartość treściowa korespondowała znakomicie z futurystycznym rozumieniem tradycji wyrażonym w manifestach ruchu, ale rozmięła się w dużym stopniu z jego praktyką twórczą. M. Raymond nie odczytał uważnie skrupulatnie studiowanych przez włoskich badaczy rozpraw teoretycznych, jakie oprócz manifestów publikowali prawie wszyscy przedstawiciele futuryzmu. Można w nich znaleźć stwierdzenia, które w żaden sposób nie dają się odnieść do głównych reguł doktrynalnych zapisanych w manifestach. Z tego przede wszystkim powodu na gruncie włoskiej humanistyki funkcjonuje albo model futuryzmu marinettiańskiego, albo model wielokierunkowego ruchu społeczno-kulturalnego.

Jak widać, sprzeczności tkwiące w samej doktrynie ideologicznej ruchu spowodowały, że futuryzm miał wiele twarzy. Łączył się z różnymi „izmami”, nie dał się zamknąć w jednej formule historycznej lub teoretycznej, czego próbował np. dokonać M. Raymond. Niemniej trudno jednak odmówić całkowicie racji francuskiemu autorowi, gdy stara się przekonać czytelnika swojej książki o tym, że w futuryzmie, podobnie jak w różnych „izmach”, istnieją pewne elementy, które niezależnie od nazwy („constans”, „invariants” itp.) świadczą o przynależności danych twórców i ich dzieł do tego ruchu.

W całej pełni złożoność omawianego zjawiska ujawniły jednak dopiero szczegółowe badania historyczne, które zapoczątkował w połowie lat pięćdziesiątych Giacomo Debenedetti interesującym szkicem pt. *Poemat afrykański*. Autor udokumentował w nim tezę głoszącą, że doktryna Marinettiego jest w jednakowej mierze nowoczesna i tradycyjna, ponieważ nie wystarczy zdefiniować poetę jako osobnika zarażonego cywilizacją, wojną i dynamizmem, aby na tej podstawie sądzić o jego sztuce. Kluczem do doktryny są same dzieła, a one świadczą o tym, że futurystycznego pragnienia odkrywania i posiadania rzeczywistości nie można zaspokoić, dlatego artystyczne „oznaczanie utonęło w konkursie metafor” i ponownie wpadło w pułapkę „wyobraźniowego barokizmu”. „Marinetti jest więc — pisał autor — na jego i nasze szczęście, tradycyjnistą lub — jak mówimy prościej — jest klasycznie ludzki.”¹⁹ Nowi entuzjaści i adwersarze futuryzmu z impetem rozstrząsali ten problem jeszcze przez długi czas, formułując wnioski i tezy coraz bardziej zaskakujące, a nieraz — wzorem futurystów — dziwaczne.

¹⁸ M. Raymond: *Da Baudelaire al surrealismo*. Torino 1948. Cyt. za: L. Paglia: *Invito alla lettura...*, s. 164.

¹⁹ G. Debenedetti: *Il Poema africano di Marinetti*. In: *Saggi critici* Milano 1955. Cyt. za: L. Paglia: *Invito alla lettura...*, s. 162—163.

Momentem przełomowym w badaniach nad włoską sztuką awangardową stało się opublikowanie w 1958 roku pierwszego, a w latach następnych — drugiego woluminu *Archivum futurizmu* w opracowaniu Marii Drudi Gambillo i Teresy Fiori²⁰. Inicjatywa wydawnicza znanej oficyny „De Luca” podjęta została w ramach prac dokumentacyjnych Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki, któremu przewodził Pierre Francastel. *Futurismo dimenticato* nagle znalazło się prawie w centrum zainteresowania krytyki i nauki światowej. Teksty teoretyczne, dokumenty, spisy dzieł sztuki, akta, bibliografie i appendixy otwały ogromnej liczbie naukowców drogę do tajemnic futurizmu.

Jak wiele zostało jeszcze do odkrycia na tym obszarze historii kultury i sztuki, można się również przekonać, śledząc m.in. polemiki ówczesnych badaczy z klasyczną już monografią ruchu autorstwa Rosy Trillo Clough wydaną w Nowym Jorku w 1942 roku²¹. Następnym wydarzeniem na miarę *Archivum...* było niewątpliwie otwarcie Centro Studi Bragaglia, w którym zgromadzono dokumenty na temat życia i twórczości całej rodziny Bragaglia związanej mocno z włoskim futuryzmem.

Natychmiast zareagował na pomnikowe dzieło firmowane przez „De Luca” Umberto Barbaro, sympatyk futurizmu i założyciel włoskiego imaginizmu — kierunku artystycznego, który akcentował naczelną rolę fantazji w procesie tworzenia²². Jego artykuł opublikowany na łamach „Il Contemporaneo” otwiera refleksja nad smutnym losem, jaki historia zgotowała puściźnie futurystów, traktując ich sztukę jako przejaw myśli paseistycznej, co w rezultacie spowodowało, że z obojętnością odniosły się do niej całe następne pokolenia. Barbaro postuluje, aby odzyskać dla współczesności wielkie dzieła reprezentantów tego kierunku i nie odmawiać im autentycznych wartości, jakie wniosły do kultury XX wieku. Wyraża również nadzieję, że w następnym, lepiej opracowanym wydaniu woluminu *Archivum...* udostępnione zostaną czytelnikom materiały i dokumenty z lat 1920—1944, ukazujące schyłek i transformacje ruchu futurystycznego²³.

Prawie natychmiast do tej batalii przystąpił również Maciej Żurowski, przedstawiciel polskiego środowiska naukowego, uzasadniając konieczność zapewnienia czystej karty w księdze europejskiej sztuki awan-

²⁰ M. Drudi Gambillo, T. Fiori: *Archivi del futurismo*. Vol. 1. Roma 1958—1959. Vol. 2. Roma 1959—1962.

²¹ Por. C.R. Trillo: *Looking Back at Futurism*. New York 1942 oraz stanowiące niewątpliwie rezultat tej dyskusji późniejsze, szersze opracowanie pt. *Futurism*. New York 1961.

²² O związkach U. Barbaro z włoską awangardą pisze m.in. M. Verdone w artykule *La poesia del film* opublikowanym w 1948 roku w nr. 348—349 „Film-critica”.

²³ U. Barbaro: *Archivi del futurismo*. „Il Contemporaneo” 1959, nr 10.

gardowej, ponieważ — jak pisał — futuryzm znajduje się „w samym środku jej historii i należy do niej w sposób osobliwy, nie z tytułu stworzonych przez siebie arcydzieł, których nie ma, lecz jako abstrakcyjny schemat nie wypełniony osiągnięciami artystycznymi. Osobliwość ta jest niezrozumiała tylko w oderwaniu od historii politycznej Włoch”, i dlatego „futuryzm znajdzie się niedługo w centrum badań nad sztuką i literaturą XX wieku”.²⁴

Słowa M. Żurowskiego potwierdziły się bardzo szybko. Już w 1962 roku Pär Bergman dokonał jednego z pierwszych opracowań ruchu, które opublikował w języku francuskim w Uppsali pt. „*Choroba na nowoczesność*” i „*Symultaniczność*”²⁵. Autor rzetelnie udokumentował głębokie i rozległe źródła futuryzmu, jego obsesję wtopienia się w życie współczesne oraz zasady symultanicznej metody tworzenia, warunkowane szybkością komunikacji międzyludzkiej. Zaproponowana również przez niego typologia zjawiska: podział całego ruchu na zinstytucjonalizowany futuryzm ortodoksyjny i klimat futurystyczny inspirujący cały szereg środowisk twórczych — zapoczątkowała nowy etap wielostronnych badań nad tym okresem w dziejach europejskiej awangardy. Warto w tym miejscu wspomnieć m.in. o zarysowanej przez Renata Barilliego „dynamicznej wizji świata” w sztuce awangardowej, o odkryciu przez Giorgia Celliego fundamentalnych ambiwalencji w poezji F. T. Marinettiego oraz o studiach M. W. Martin, Ch. Baumgarth i K. Pomorskiej poświęconych tematyczno-formalnym związkom futuryzmu z innymi kierunkami i prądami artystycznymi²⁶. Prowadzone od kilkunastu lat w naszym kraju badania komparatystyczne także zaowocowały interesującymi książkami, spośród których na szczególną uwagę zasługują takie publikacje, jak *Futurizm w Polsce* Grzegorza Gazdy oraz *Futurizm i jego warianty w literaturze europejskiej* pod redakcją Józefa Heisteina²⁷.

Szczególne miejsce w najnowszej batalii o futuryzm zajmują liczne monografie i antologie tekstów źródłowych opracowane w latach 1965—

²⁴ M. Żurowski: *Teoretycy futuryzmu*. „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 5, s. 168—169.

²⁵ P. Bergman: „*Modernolatria*” et „*Simultaneità*”. Uppsala 1962.

²⁶ R. Barilli: *Marinetti e il nuovo sperimentalismo*. „Il Verri” 1970, nr 33—34; G. Celli: *In margine al futurismo: storia di una ambivalenza*. „Il Verri” 1970, nr 33—34; M. W. Martin: *Futurist Art and Theory*. Oxford 1968; Ch. Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*. Hamburg 1966 [przekł. polski J. Tasarski: *Futurizm*. Warszawa 1978]; idem: *I futuristi in Germania*. „Il Verri” 1970, nr 33—34 i K. Pomorska: *Lucini e il futurismo*. „Il Verri” 1970, nr 33—34.

²⁷ G. Gazda: *Futurizm w Polsce*. Wrocław 1974; *Futurizm i jego warianty w kulturze europejskiej*. Red. J. Heistein. Wrocław 1977. Zob. również A. Hutnikiewicz: *Futurizm*. W: idem: *Od czystej formy do literatury faktu*. Warszawa 1976, s. 93—119 oraz J. Heistein. *Wokół futuryzmu*. W: idem: *Historia literatury włoskiej*. Warszawa 1987, s. 216—222.

1986 przez Maria Verdonego — profesora uniwersytetu rzymskiego, który ujawnił wiele nowych faktów z niezwykle bogatego „życia futurystycznego”. Jego studia historyczne na temat literatury, filmu, teatru, fotografii i deklamacji ukazują różne oblicza bezgranicznej, niemal intelektualnej i artystycznej agresji futurystów na „muzealną” Italię²⁸. Jednocześnie lektura tych prac wyraźnie uświadamia współczesnemu historykowi kultury, że docieranie do „prawdy” o początkach europejskiej awangardy polega na odrzuceniu tradycyjnych metod badawczych i poszukiwaniu takiej pluralistycznej metodologii, która potrafiłaby sforsować różne przestrzenie sztuki i nauki. Niestety, komparatystyka historyczna i teoretyczna nie dysponuje jeszcze takim zespołem metod i technik, który pozwoliłby ogarnąć w całości strukturę tego zjawiska czasu wybuchowego.

Edoardo Sanguinetti suponuje, że klucz interpretacyjny do interesującego nas fragmentu historii kultury tkwi w samej doktrynie. Jest nim „polemologia”, czyli przekształcanie materii językowej pod wpływem — a raczej pod presją — instytucji politycznych i nowej ekonomii społecznej. Zadaniem badacza byłoby więc określanie funkcji języka futurystycznego jako wytworu rzeczywistej wojny industrialnej, która „nie jest tylko higieną świata, ale jest prawdą świata i ostatnią prawdą natury i historii”²⁹. Za kluczowym znaczeniem polemologii w myśli futurystycznej opowiada się również Luciano De Maria, ale w odróżnieniu od Sanguinettiego kojarzy to pojęcie z niepokojem metafizycznym twórców awangardowych, którzy „wojnę identyfikowali z generalnym prawem życia: Ludzkość i konieczność walki stały się [dla nich — T.M.] pojęciami synonimicznymi”³⁰.

Generalnie można stwierdzić, że batalię o futuryzm, która przybrała na sile w ostatnim dwudziestoleciu, cechowała ogromna liczba nadużyć interpretacyjnych i opinii wzajemnie się wykluczających. W licznych

²⁸ Spośród licznych prac M. Verdonego można wymienić przede wszystkim: *Gli intellettuali e il cinema*; *Teatro del tempo futurista*; *Music-hall, cinéma, radio du futurisme*; *Che cose è il futurismo* oraz *Prosa e critica futurista*. Licznych inspiracji dostarczyła autorowi niniejszej książki lektura następujących publikacji tego autora: *Anton Giulio Bragaglia*. Ed. di „Bianco e Nero”. Roma 1965; *Cinema e letteratura del futurismo*. Ed. „Bianco e Nero”. Roma 1968; *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*. Roma 1975 oraz *Arnaldo Ginna. Tra astrazione e futurismo*. Ravenna 1985.

²⁹ Zob. E. Sanguinetti: *L'estetica della velocità*. „Duemila” 1966, nr 6; idem: *La guerra futurista*. In: *Ideologia e linguaggio*. Milano 1975. Cyt. za: L. Paglia: *Invito alla lettura...*, s. 166.

³⁰ F. T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*. Introduzione, testo e note a cura di L. De Maria. Milano 1968, s. XLIV. Por. również M. Isnenghi: *Il mito della guerra da Marinetti e Malaparte*. Bari 1970.

antologiach L. De Marii, pracach Giana-Battisty Nazzara czy Giovanniego Listy układ materiału oraz dobór cytatów służył czasami zbyt gorliwej rewaloryzacji pozytywnych wartości ruchu. Zupełnie inny obraz zjawiska jawi się czytelnikowi podczas lektury książek Ines Scaramucci lub Bruna Romaniego, napisanych chyba w tym celu, aby zdeprecjonować wszystkie przejawy działalności futurystycznej lub co najmniej ukazać je w krzywym zwierciadle.

Studium G.-B. Nazzara jest udaną próbą wyjaśniania zagadnień estetycznych na tle szerokiego kontekstu polityczno-kulturalno-technicznego epoki. Centralną pozycję w łańcuchu rozważanych przez autora faktów stanowi nobilitacja anarchizujących tendencji występujących na wszystkich płaszczyznach futuryzmu. Nazzaro należy również do grona nielicznych historyków, którzy skłonni są przypisywać większe znaczenie samym dziełom niż patetycznym i napuszonym manifestom³¹. Natomiast stosunek G. Listy do badanego przedmiotu wystarczająco jasno ilustruje krótki fragment jego pracy przytoczony przez Józefa Heisteina we wspomnianej książce — i nie wymaga żadnego komentarza naukowego. „Historia — poucza francuski autor — wybrała Marinettiego, aby nadał miano naszemu wiekowi. Wszystkie wielkie osobowości naszych czasów, świadomie lub nie, działały na podstawie idei futuryzmu [...] Prawdziwą metryką urodzenia naszego wieku jest słynna pierwsza stronica »Le Figaro« z 20 lutego 1909 roku.”³² Po lekturze tego tekstu na myśl przychodzi jedynie następująca refleksja: Czyżby w ten sposób odwdzięczała się Marinettiemu historia, z którą tak zaciekle walczył? Z pewnością byłoby to zbyt proste rozwiązanie zagadki czasu, jaką stworzył swoim pojawieniem się i pozostawił do rozwiązania potomnym futuryzm!

Nie pozbawione emocji są również argumenty adwersarzy ruchu. I. Scaramucci widzi w nim wyzwolenie najbardziej mrocznych, pierwotnych i barbarzyńskich instynktów, a B. Romani niemal utożsamia go z faszyzmem, wbrew zdrowemu rozsądkowi próbuje udowodnić jego całkowicie wtórny charakter wobec francuskiego symbolizmu, a także oskarża futurystów o uprawianie handlu humanistycznymi wartościami³³.

Różnorodność całego zjawiska najbardziej interesująco, aczkolwiek nie w sposób wyczerpujący, ukazują jednak prace badaczy, którzy bez zbędnego zaciętrzewienia, z dystansem oraz rozwagą analizują dokumenty, dzieła sztuki i mity futurystyczne. Rzeczowy charakter rozpraw Luigi Paglii, Maurizia Fagiola, Filiberta Menny, Józefa Heisteina i jeszcze kilku

³¹ G. B. Nazzaro: *Introduzione al Futurismo*. Napoli 1973.

³² G. Lista: *Futurisme*. Lausanne 1973, s. 79. Cyt. za: J. Heistein: *Futuryzm we Włoszech*. W: *Futuryzm i jego warianty..*, s. 16.

³³ I. Scaramucci: *Il futurismo*. Milano 1972 oraz B. Romani: *Dal simbolismo al futurismo*. Firenze 1969.

innych autorów, chociaż nie koresponduje z temperamentem twórców awangardowych, trafniej oddaje myśl futurystyczną niż „literackie pomniki” wznoszone ku czci lub hańbie reformatorów świata³⁴.

Temperaturę dyskusji podnoszą jeszcze bardziej kontynuatorzy dzieła F. T. Marinettiego skupieni od prawie dwudziestu lat wokół rzymskiego miesięcznika „Futurismo-Oggi” („Futuryzm-Dzisiaj”). Redaktorem naczelnym pisma jest Enzo Benedetto — znany malarz awangardowy związany z ruchem, raczej należałoby powiedzieć z marinettyzmem, od 1925 roku. Funkcję sekretarza redakcji pełni Stefania Lotti — artystka i profesor sztuk pięknych. Wśród współpracowników znajduje się wiele uznanych autorytetów naukowych z całego świata oraz wcale niemała grupa młodych twórców. Na łamach periodyku rozważa się sprawy stare i nowe, zagadnienia historyczne i problemy teorii sztuki współczesnej, publikuje się stare listy i dokumenty, reprodukcje obrazów, wiersze, fragmenty prozy oraz bieżące informacje o wystawach, wernisażach, konkursach i książkach poświęconych futuryzmowi. Lektura wszystkich dotychczas wydanych roczników podsuwa czytelnikowi dwie ważne refleksje: z jednej strony nabiera on przekonania, że pojęcie futuryzmu coraz bardziej „rozmywa” się w powodzi współczesnych prądów artystycznych i staje się zbyt pojemne, aby traktować je jako wyznacznik konkretnego ruchu, z drugiej zaś — zastanawia go coraz większe, powszechne zainteresowanie wydarzeniami sprzed ponad siedemdziesięciu lat.

Próbę wyjaśnienia takiego stanu rzeczy podjął Enzo Benedetto, publikując na przełomie 1984 i 1985 roku (w trzech kolejnych numerach pisma) cykl artykułów pod tytułem *Futuryzm/idea*³⁵. Dokonana przez autora rekonstrukcja postawy futurystycznej miała na celu ukazanie przyległości sytuacji artystycznej, w jakiej znajduje się wielu twórców współczesnych, do jej, utrwalonego w manifestach i dziełach, pierwotnego historycznego. I raz jeszcze futurystyczne *credo* zaskakuje nas swoim zdecydowanym i profetycznym tonem.

„Poszukiwanie prawdy ideologicznej futuryzmu — wyznaje Benedetto — nie jest (i nigdy nie było) nam, futurystom, potrzebne. Nam chodzi o naturalny tlen, którym oddychamy i który bezwiednie staje się pokarmem wszystkich naszych działań. Jest wewnętrzną podniętą, która kieruje naszym życiem.” To jest właśnie „stan duszy”, owo „ciążenie ku przyszłości istniejące w całej naturze i w człowieku, a w szcze-

³⁴ Por. min. M. Fagiolo Dell'Arco: *Omaggio a Balla*. Roma 1967; idem: *La scenografia dalle sacre rappresentazioni al futurismo*. Firenze 1973; F. Menna: *Enrico Prampolini*. Roma 1958 oraz J. Heistein: *Le futurisme dans les littératures européennes*. „Europe” 1975, nr 551.

³⁵ Zob. przyp. 2.

gólny sposób odczuwane jest przez wszystkich artystów, którzy stoją na straży ludzkiej wrażliwości. A więc jest to cecha wrodzona.”³⁶ Życie — kontynuuje dalej autor — jest jednak grą sił inteligencji, co w rezultacie czyni je tak nieskończonym i różnorodnym, że trudno artyście i człowiekowi dokonać jego uproszczonej i jasnej syntezy. I ten właśnie fakt zdecydował o powstaniu zrehabilitowanego przez F. T. Marinettiego programu futuryzmu, którego ideologiczne zadanie polegało na przewidywaniu i zrozumieniu przyszłości.

Argumentów sztuce futurystycznej dostarczała, oczywiście, teraźniejszość, w której, zdaniem autora, dominowały takie wartości, jak:

1. Oryginalność: „[...] nie ma sztuki tam, gdzie nie ma oryginalności. Naśladowcy futurystów, nie są futurystami.”

2. Sztuka/Życie: „[...] artysta jest drgającą częścią trwającego w danym czasie życia.”

3. Optymizm: „[...] dusza postępu: Wszyscy twórcy są optymistami. Bez optymizmu znajdziemy się w epoce zerowej.”

4. Wolność: „[...] należy ona do artysty. Bez wolności nic się nie tworzy i wszystko zatrzymuje się na szlabanie kontrolera.”

5. Przyszłość: „[...] podążanie ku przyszłości jest przywilejem wszystkich artystów. Dzieło jest owocem idei i wyobraźni, które poprzedzają realizację. Wszystko to, co zdarza się w tym momencie, należy już do przeszłości, ale artysta jako człowiek, do wszystkiego przykładą miarę przyszłości.”

6. Symultaniczność: „[...] elementy dynamizujące nasze życie są wzajemnie wobec siebie sprzeczne, przenikają się, łączą i rozdzielają się, odżywają na nowo, udoskonalają się, wyniszczają i ocalają się wzajemnie. Aby zinterpretować to wszystko, trzeba posłużyć się syntezą, która ogarnia wszystkie elementy współczesności.”

7. Fantazja i synteza: „[...] są najważniejszymi pierwiastkami naszego umysłu, lepszej natury człowieka i piękniejszej rzeczywistości.”

8. Maszyna: „[...] ten element multiplikujący ludzką aktywność jest ważnym bohaterem życia. Posuwa wszystko do przodu, ponieważ jego obowiązkiem jest odciążenie i przyspieszenie pracy ludzkiego umysłu. Jest główną postacią naszych czasów, która występuje zarówno w nie-trwałych formach zewnętrznych, jak i w rzeczywistości idealnej.”

9. Osoba: „[...] sztuka jest zawsze przywilejem człowieka. Jeśli manifestuje się w działaniu zbiorowym, wówczas daje się prowadzić i ulega wpływom najbardziej genialnej osoby w grupie. Jeśli nazywa się ją »zespołową«, wówczas zawsze jest ona rezultatem ludzkiej inteligencji,

³⁶ Wszystkie cytaty pochodzą z: E. Benedetto: *Futurismo/idea I...*, s. 3—5. Pełną wykładnię futurystycznego światopoglądu zawarł ów autor w książce zatytułowanej *Futurismo cento* X 100. Roma 1975.

która interpretuje różne, pozytywne i negatywne, impulsy pewnej zbiorowości.”

10. Ojczyzna: „[...] to znaczy miłość do matki ziemi [...] Miłość nie ograniczająca się do miejsca urodzenia (jak patriotyzm lokalny dawnych czasów), ale obejmująca grupę ludzi związanych sposobem wyrażania się, tradycją i obyczajami. Być może, w przyszłości zespoły te zintegrują się i poszerzą do tego stopnia, że Ojczyzną będzie Europa lub Świat; ale teraz istnieje jeszcze Italia i musimy jej bronić przed wewnętrznym rozbiściem.”³⁷

W przekonaniu autora ten dekalog futurystyczny nie utracił swojej aktualności i stanowi siłę napędową dla tych współczesnych, abstrakcyjnych kierunków artystycznych, które nadal najbardziej cenią wolność i fantazję³⁸.

Odpowiedź na pytanie, czy rekonstrukcja postawy futurystycznej dokonana przez E. Benedetta wiernie oddaje „prawdę” historycznego pierwowzoru, zawiera się w następnych rozdziałach niniejszej pracy. W tym miejscu, na użytek dalszych rozważań, trzeba spojrzeć na wypowiedź włoskiego artysty przez pryzmat wieloletniej batalii o futuryzm, jaka toczyła się w dwudziestowiecznej humanistyce. Cechuje ją niezwykle wprost pomieszanie faktów, pojęć i kryteriów wartościowania. Odnosi się wrażenie, że wiele było w przeszłości futuryzmów i dlatego ich odczytywanie nie układa się w logiczną całość, przypominając raczej nie kończący się potok słów, pełen uskoków i meandrów myślowych. Już samo podniecenie, jakie często wzbudza wśród krytyków i historyków kultury przedmiot badania, doprowadza do zupełnie rozbieżnych jego interpretacji. Czyżby futuryzm, który powstał po to, aby przewidywać i projektować przyszłość, absolutnie nie mieścił się ze swoim światopoglądem i swoimi dziełami w kręgu aspiracji i zdolności poznawczych następnych pokoleń? Czyżby miał się okazać tylko dziwaczną efemerydą lub kaprysem historii, które możemy jedynie traktować z przyzwyczajeniem oka? Fakty zdecydowanie temu przeczą. Wszak futurystyczny miraż stworzył, jak słusznie zauważa Bożena Kowalska, „koncepty artystyczne o niespotykanym rozmachu, jak żadne niemal profetyczne, zwiastujące drogi, którymi pójdzie sztuka rozpoczętego stulecia”³⁹. Wyjaśnienia tego dylematu oraz interpretacyjnych perypetii futuryzmu należy więc chyba szukać w samej doktrynie ruchu, która była — naszym

³⁷ Ibidem.

³⁸ Szeroko udowadnia to przekonanie autor w II części szkicu zamieszczonego w nr 1—2 „Futurismo-Oggi” z 1985 roku.

³⁹ B. Kowalska: *Futurizm zapoznany*. W: idem: *Sztuka w poszukiwaniu mediów*. Warszawa 1985, s. 98.

zdaniem — jednym z bardzo ważnych ogniw w złożonym procesie kształtowania sztuki XX wieku.

Potraktujmy wypowiedź E. Benedetta jako reprezentatywną próbkę futurystycznego myślenia o sztuce i spróbujmy krótko scharakteryzować zawarte w niej konstytutywne cechy światopoglądu oraz określić typowe dla jej poetyki środki językowe. Pierwszą wątpliwość wzbudzają u uważnego czytelnika wyraźne rysy i pęknięcia w samej strukturze opisanego światopoglądu. Nie znajdujemy tu żadnych cieniowań, jedynie pozytywy lub negatywy, rację bądź jej brak. Charakterystyczny dla jednolitego oceniania zjawisk głód absolutu tłumaczy się jednak szeregiem osobliwych ambiwalencji: sztuka jest życiem; jedynie optymiści ma prawo do oryginalności; maszyna jest bytem idealnym; fantazja poskramia symultaniczny charakter rzeczywistości; wolność utożsamia się z dobrem, osoba z geniuszem; granice futurystycznej ojczyzny wyznaczają wartości tradycyjne; przyszłość jest przywilejem artystów i ogranicza ich wyobraźnię; przewidywanie opiera się wyłącznie na przesłankach optymistycznych; dusza jest wrażliwa na impulsy materii i techniki itd. Można się zastanawiać nad wolnością ograniczoną kryteriami etycznymi i pozostałymi wartościami wymienionymi w dekalogu, nad możliwościami rozwiązywania sprzeczności za pomocą syntezy inspirowanej fantazją, wreszcie nad tym, jak być oryginalnym futurystą, jeśli trzeba spełnić rygorystycznie określone warunki. Jest to, jak widać, problem wiary — futurystą bowiem się jest lub nie. W przeciwnym wypadku czemu służyłby ten dekalog? Skoro jednak uznać, że „futurystyczny stan duszy” stanowi cechę wrodzoną, tedy wszyscy musielibyśmy być optymistami, ludźmi oryginalnymi, wolnymi i pełnymi fantazji. Rzeczywistość bywa jednak zdecydowanie bardziej zróżnicowana. Historia ludzkości dostarcza wiele przykładów na to, że dekalog futurystyczny jest jedną z wielu możliwych zasad klasyfikujących działania społeczne; chyba że historia naprawdę zaczęła się wraz z narodzinami futuryzmu. Wówczas omówiony program teoretycznie mógłby ściślej korespondować z charakterem samej rzeczywistości. A takie właśnie przekonanie stymulowało procesy twórcze artystów awangardowych w pierwszej dekadzie XX wieku i nie jest całkiem obce niektórym kierunkom współczesnym. Dobitnie zostało ono już wyrażone w następujących słowach manifestu malarstwa futurystycznego z 1910 roku: „Chcemy powrócić do życia. Współczesna nauka, zaprzeczając swej przeszłości, odpowiada na potrzeby materialne naszych czasów. Tak samo sztuka, negując to, co minione, winna odpowiedzieć na potrzeby umysłowe doby bieżącej.”⁴⁰

⁴⁰ *La pittura futurista. Manifesto tecnico*. Cyt. za: *Artyści o sztuce...*, s. 157—158.

Mamy tu do czynienia z metafizyką motywowaną argumentami wiedzy materialistycznej. Światopogląd futurystyczny okazuje się syntezą opartą na kompozycji pierwiastków filozoficznych na zasadzie połączeń poprzez metaforę słowną.

Osobliwość wspomnianego szeregu ambiwalencji nie polega więc tylko na pomieszaniu pierwiastków „ducha” i „materii” ani nawet na niehierarchicznym ustrukturuwaniu opisowych, wartościujących oraz normatywnych składników światopoglądu — co nierzadko charakteryzuje również myślenie wielu współczesnych doktrynerów — ale zasadza się na definiowaniu (syntetyzowaniu, jak by powiedział Marinetti) świata po raz pierwszy „od nowa” i „w nowy sposób”. „Od nowa”, jako że stary świat przestał istnieć, a „w nowy sposób”, ponieważ odkrycia filozofii i nauk ścisłych pozbawiły użyteczności poznawczej tradycyjne kategorie naukowe, nobilitując fantazję do rangi fundamentalnego kryterium percepcji. Jak pisał w 1903 roku Lucien Dugas, „nie ma obiektów wymykających się spod działania fantazji: wszystkie pojęcia dowolnej kategorii — zmysłowe, psychologiczne, abstrakcyjne, ogólne — są materialem dla fantazji”⁴¹. Nauka otworzyła więc bramy do wolności, której cechą charakterystyczną jest to, że daje ona człowiekowi wielorakie modalności istnienia i jako taka stanowi antycypację i projekt. Jej zaś podstawowym wymiarem czasowym jest przyszłość.

W tej optyce eksplozja futurystycznych pomysłów okazuje się konsekwencją czasu wyprzedzającego siebie samego i czasu wybuchowego, który staje się czasem właściwym dla filozofii spekulatywnej. Paradoks takiego myślenia polegał więc na tym, że — w odróżnieniu od tradycyjnych koncepcji spekulatywnych — futurysta bardzo mocno opierał się na doświadczeniu i liczył się z rzeczywistością, ale czerpał z niej siłę przede wszystkim na użytek abstrakcyjnych rozwiązań sytuacji życiowych oraz artystycznych. Jeśli można tak powiedzieć, z układu: materia — dusza futurysta zdecydowanie wybierał jednak duszę, ponieważ w jego przekonaniu wyrażała się ona w pasji człowieka, w jego profetycznej myśli — była więc w swoisty sposób nieśmiertelna i miała przed sobą wyraźnie zarysowaną przyszłość.

Do tego problemu wypadnie nam jeszcze powrócić w dalszej części niniejszej pracy. Obecnie wystarczy jedynie stwierdzić, że ową metafizykę „przyobleczone w werbalne szaty materii”, obwarowując ją takimi elementami rzeczywistości, jak technika, miasto i wiedza czerpana z nauk szczegółowych. Więcej nawet, na zasadzie korelowania przeciwieństw potrzebowała ona zinstytucjonalizowanych form funkcjonowania oraz zdobywania sojuszników za pomocą politycznego nacisku.

⁴¹ L. Dugas: *L'immagination*. Paris 1903, s. 173. Cyt. za: I. Rozet: *Psychologia fantazji*. Przeł. A. Nowińska. Warszawa 1982, s. 22.

Zauważmy również, że wszystkie podstawowe pojęcia, jakimi posługuje się współczesny futurysta E. Benedetto w celu określenia światopoglądu tego ruchu, formułowane są w trybie asercji, są przyjmowane arbitralnie. Żadna myśl wskazująca bezpośrednio na stanowisko zajmowane przez autora nie jest tu wyrażona w zdaniach z warunkiem otwartym (*congiuntivo*), które w języku włoskim służą właśnie do wypowiadania opinii i subiektywnych poglądów. Przekonanie futurysty o słuszności i prawdziwości wypowiadanych myśli kształtuje więc tego typu wrażliwość językową, która za pomocą licznych form introspekcyjnych i asocjacyjnych zdradza całkowite zaangażowanie i subiektywizm narratora. Jednocześnie komunikuje on właściwości rzeczy oraz ich aspekt idealny i intencjonalny. Rodzi się w strukturze wypowiedzi związek: „narrator — agitator” oraz „empiria — ideologia”. Wyrazista rzeczywistość, stanowiąca zespół pewnych konkretów, jest natychmiast akceptowana przez wypowiadającego i projektowana w świat idei.

Centralne pozycje w łańcuchu słów zajmują: „życie” i „artysta”. To słowa klucze. Życie jest stechnicyzowane (Maszyna), rozwija się dynamicznie i wszechstronnie (Symultaniczność) w określonym miejscu (Ojczyzna). Artysta, który jest „częstką trwającego w czasie życia”, zgodnie ze swoim stanem duszy (Optymizm) oraz prawem twórczości (Wolność i Fantazja), interpretuje życie (Synteza) od nowa (Oryginalność), przewidując kierunek jego rozwoju (Przyszłość). Sens tego strumienia myśli ewokuje wizję sztuki wyzwalającej się z przyjętych modeli — sztuki odważnej i nowatorskiej.

Oczywiście, wymienione przez autora kryteria porządkowania i wartościowania wszystkich fenomenów rzeczywistości wymagają od artysty umiejętności łączenia w jednolity organizm obrazowy różnorodnych zjawisk. Tej zasadzie organizowania świata na nowo musi się podporządkować język — podstawowe narzędzie komunikowania. Nietrudno na tej podstawie wnioskować, że dla wyzwalającego się od tradycji futurysty ważniejsza od samego języka (który zdaniem lingwistów zawiera własną zasadę klasyfikacji i należy do dziedziny czasu odwracalnego) jest mowa jednostkowa, subiektywna, podlegająca czasowi nieodwracalnemu⁴². Akt mowy, podobnie jak akt spostrzegania, zawsze dokonuje się w językowym czasie teraźniejszym, sytuując się między dwiema fazami: retencją — pewnym sięganiem wstecz — a protencją — zapowiadaniem. Horyzont retencji i protencji stanowi niezbędny warunek zachowania oraz utrzymania ciągłości, tożsamości i identyczności wypo-

⁴² Por. m.in.: F. de Saussure: *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Warszawa 1961, s. 15—17 oraz E. Benveniste: *Mowa a ludzkie doświadczenie*. W: *Znak, styl, konwencja...*, s. 45—51.

wiedzi⁴³. Wtedy kiedy ten horyzont czasowy znacznie się wydłuża w obydwie lub jedną stronę — jak ma to miejsce w wypowiedziach futurystycznych — następuje nie zawsze zrozumiała dla odbiorcy zmiana sposobu komunikacji. Język wpada w pułapkę czasu, pozbawiony zostaje tej funkcji, która pozwala jego użytkownikowi odnaleźć równowagę na osi następstwa czasowego.

Naszym zdaniem takie niebezpieczeństwa zapowiada zrekonstruowana przez E. Benedetta doktryna futurystyczna. Posłużyliśmy się wyważoną i rzeczową wypowiedzią współczesnego futurysty w tym celu, by zarysować podstawowe problemy, które stawiał ostrzej, choć nie zawsze wyraźnie artykułował, futuryzm w latach 1909—1921.

W świetle powyższych rozważań zrozumiała staje się bezradność i irytacja historyków badających początki włoskiej awangardy. Futuryzm bowiem ze swoją obsesją „parcia do przodu” nie potrzebował jako podpory ideologicznej ani żadnego systemu filozoficznego, ani żadnego języka. Wystarczały mu takie zasady wyjaśniającego podejścia do człowieka, które w zgodzie z jego „stanem duszy” motywowały konieczność dokonywania zmian w całym życiu. Brak jednolitych kryteriów w doborze tychże zasad stał się jednak podstawą, wbrew obiektywnym prawom nauki, do stworzenia teorii estetycznej, która realizowana w praktyce wydała na świat dzieła o co prawda różnej wartości, ale za to o niespotykanej dotąd sile oddziaływania na odbiorców. Pierwszy raz sztuka tak gwałtownie zaprzeczyła naukowej logice, wkroczyła w rejony dotychczas dla niej zakazane i zarezerwowane przez naukę dla innych dziedzin ludzkiej działalności.

Akcentowana przez badaczy niespójność futurystycznego światopoglądu, oczywiście, utrudnia nam dzisiaj dotarcie do istoty samej doktryny oraz analizę twórczości poszczególnych artystów. Zbyt wiele warunków jednocześnie musieli spełniać futuryści, aby w praktyce osiągnąć czystość doktrynalną. Pojęcie wolności bowiem gwarantowało im prawo do przekraczania wszystkich granic, dlatego nieuzasadniona byłaby nadzieja, że nie przekraczali oni granic samego futuryzmu.

Dezynwoltura zawsze wzbudza w społecznym odbiorze refleksje skrajne — sprzeciw lub zachwyt, a cóż dopiero wtedy, gdy staje się naczelną zasadą życia i twórczości artystycznej. Wydaje się jednak, że współczesna humanistyka coraz bardziej zaczyna interesować się swobodnymi poczynaniami artystów, poszukując intensywnie narzędzi do badania takich zjawisk, jak futuryzm. Warto, być może, zastanowić się obecnie nad tym,

⁴³ Kategorie „retencja” i „protencja” występują w refleksjach filozoficznych takich uczonych, jak G. Leibniz, F. Brentano, E. Husserl i R. Ingarden. Zob. przede wszystkim E. Husserl: *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga pierwsza*. Warszawa 1975, s. 228—230.

czy przydatne do tego mogłyby być założenia teoretyczne projektu futurystycznego, a zwłaszcza ten ich rys wspólny, który naszym zdaniem ma charakter myślenia utopijnego.

Doktryna sformułowana przez F. T. Marinettiego wykazuje niewątpliwie duże podobieństwo do tego, co według Lewisa Mumforda „jest przeciwieństwem jednostronności, stronniczości, cząstkowości, prowincjonalności, specjalizacji” i ujmuje „życie synoptycznie [...] jako powiazaną całość”⁴⁴. Spełnia również warunek Karla Mannheima określający wyobrażenie utopii prospektywnej jako antycypację⁴⁵. Pewne wątpliwości nasuwają się jednak wtedy, kiedy rozpatrujemy futurystyczny w odniesieniu do definicji utopii Andrzeja Walickiego i Jerzego Szackiego. Obydwaj autorzy są zgodni co do tego, że utopista jest maksymalistą, „wierzy, że ludzkość może rozpocząć wszystko od początku”, nieobca jest mu „transcendencja wobec rzeczywistości i (w związku z tym) szczególne nasilenie napięcia między ideałem a rzeczywistością, napięcia o charakterze konfliktowym, postulatywnym.” Ponadto, nie jest reformatorem poprawiającym świat zastany, ponieważ tworzy na jego miejscu nowy, chociaż, jak dalej pisze Szacki, „Utopista nie musi wiedzieć, co robić. Jego sprawą jest zakwestionowanie starego świata w imię wizji świata innego.”⁴⁶ Neguje wszelki konserwatyzm, ale również kult żywiołowości w życiu społecznym!⁴⁷

Lektura książki J. Szackiego dostarcza wiele przykładów na to, że nie istnieją utopie idealne, spełniające wszystkie wymienione warunki. Dlatego bez większych zastrzeżeń możemy analizować doktrynę futurystyczną — lecz nie cały ruch futurystyczny, który rozwijał się dość żywiołowo — jako doktrynę utopijną. Gwoli wyjaśnienia naszej opinii możemy jeszcze dodać, że jeśli określenia „jednostronność” i „stronniczość” oznaczają wąski horyzont widzenia, a „transcendencja wobec rzeczywistości” implikuje przewagę idei nad rzeczywistością, to futurystyczny „nigdy” nie był w tej kwestii ani jednostronny, ani stronniczy; wręcz przeciwnie — „zawsze” zachowywał pewien dystans wobec teraźniejszości. Określenia czasu umieściliśmy w cudzysłowach, aby zaakcentować, że znaczenia słów użytych do scharakteryzowania pojęcia abstrakcyjnego (a takim jest niewątpliwie kategoria „utopii”) są zwykle wieloznaczne i sprzeczne z innymi członami tej samej definicji⁴⁸.

⁴⁴ L. Mumford: *The Story of Utopias*. London 1922, s. 5—6. Cyt. za: J. Szacki: *Spotkania z utopią*. Warszawa 1980, s. 23.

⁴⁵ K. Mannheim: *Ideology and Utopia*. London 1954. Por. J. Szacki: *Spotkania z utopią...*, s. 25.

⁴⁶ Wszystkie cytaty za J. Szacki: *Spotkania z utopią...*, s. 29—31.

⁴⁷ Ibidem, s. 39.

⁴⁸ Sprzeczności są nieodzowną cechą każdej utopii. Znakomicie tę ich właściwość ilustruje następujący fragment książki J. Szackiego: „Utopia czasu — pisze autor — jest pokrewna historii, ponieważ tak samo wyrasta z przekonania, że nasze

Futuryzm traktowany jako ruch społeczny, w którym dominował kult nowoczesności, nie realizował, oczywiście, dokładnie wzoru podsuwanego przez utopijną doktrynę. Myślenie utopijne pozostawiło natomiast wyraźny i wymierny ślad w twórczości artystycznej. Dla historyka kultury staje się więc ona, używając słów Luciéna Febvre'a, świadectwem „nie tylko fantazji i wyobraźni kilku prekursorów, lecz także najgłębszego stanu ducha danego społeczeństwa”⁴⁹, mimo że utopia jest „świadomością fałszywą” i „utopista może się mylić zarówno w diagnozie, jak i w prognozie”, ponieważ najważniejsze jest jego przekonanie⁵⁰.

Przedmiot badań w niniejszej pracy stanowi sztuka futurystyczna i dlatego biorąc pod uwagę wnioski wynikające z dotychczasowych rozważań, sądzimy, że naczelną zasadą badawczą powinna być tu analiza dzieł przede wszystkim w aspekcie pełnionej przez nie funkcji dezautomatyzującej⁵¹. Skoro najistotniejsza była dla włoskich twórców realizacja programu będącego w zdecydowanej opozycji do gustów uznanych w określonej tradycji i epoce, czyli ważne stały się sposoby przełamywania oczekiwań odbiorczych publiczności, to uznajemy jako mniej interesujące dla dzisiejszego historyka kultury ocenianie tej sztuki z punktu widzenia trafności zawartych w nich tez o świecie społecznym. Wyrażamy tym samym przekonanie, że utopijne myślenie mogło obalić dominujące dotąd w sztuce porządki treściowe i formalne, ale nie musiało przecież dzięki temu skutecznie obalać porządków świata pozaartystycznego. A nawet gdybyśmy zgodzili się ze stwierdzeniem, że futuryzm wywarł ogromny wpływ na życie społeczne we Włoszech, to jest to problem, który powinniśmy zostawić do zbadania socjologom. Dlatego przywołamy jedynie te fakty dotyczące podstaw pozaartystycznych futuryzmu, które spowodowały jego narodziny i jego krytykę, a nawet odrzucenie przez artystów głoszących poglądy estetyczne zbieżne lub bliskie doktrynie artystycznej ruchu⁵².

własne społeczeństwo nie jest jedynym społeczeństwem możliwym, oraz z zacięciem tym, co nas czeka. Jednocześnie jest jej głęboko obca, wnosząc w dzieje właściwego jej ducha rozdwojenia, widząc przeciwieństwo tam, gdzie historyk będzie szukał łańcucha przyczyn i skutków.” Ibidem, s. 80.

⁴⁹ L. Febvre: *Pour une histoire à part entière*. Paris 1962, s. 742. Cyt. za: ibidem, s. 203.

⁵⁰ Ibidem, s. 207.

⁵¹ Identyczną tezę w odniesieniu do metodologii badań nad niektórymi zjawiskami kultury współczesnej sformułował wcześniej R. W. Kluszczyński w szkicu pt. *O zasadach badania awangardy. (Inspiracje ze strony rosyjskiej szkoły formalnej)*. Zob. *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii Awangardy*. Red. U. Czartoryska i R. W. Kluszczyński. Warszawa—Łódź 1985, s. 26—28.

⁵² Mamy na myśli m.in. „międzynarodową” awangardę działającą w Paryżu przed pierwszą wojną światową.

Drugą zasadą, którą podsuwa futuryzm historykowi awangardy, jest zasada projekcji. Należy uznać prawo artysty do realizacji własnych dzieł zgodnie z nowymi subiektywnymi kryteriami. Odkrywanie zamysłu byłoby więc wartością podstawową analizy historycznej, ponieważ odczytywanie idei i jej meandrycznego rozwoju ma w naszym przekonaniu równie duże znaczenie dla nauki, jak spór o sam ostateczny kształt idealizacji. Wiąże się z tym również konieczność dotarcia do źródeł sztuki współczesnej, refleksja na temat siły przebicia i promieniowania futuryzmu w kulturze europejskiej oraz usankcjonowana metodologią nauki kontynuacja „języka” analizowanego i interpretowanego zjawiska. Poza tym przyjmując takie założenie, uznajemy sztukę futurystyczną za „prawdziwie awangardową” (sformułowanie C. Salinari⁵³), która jest odbiciem bardzo gwałtownie wprowadzanego w życie nowego programu artystycznego. Wydaje się, że przestrzeganie zasady projekcji stwarza również możliwość wskazania związków między tematami i rozwiązaniami formalnymi a określoną sytuacją polityczno-społeczną.

Trzecią ogólną regułą badawczą stanowi zasada interdyscyplinarności. Futurystyczna potrzeba znoszenia barier i ograniczeń zmieniła zakres pojęcia sztuki, czego dowodzą dotychczasowe badania, oraz zaowocowała dziełami, które nie dają się badać na gruncie jednej dyscypliny naukowej. Próbę intelektualnego opanowania sytuacji społecznych i artystycznych podjęli przecież futuryści niemal we wszystkich dziedzinach ludzkiej ekspresji. Stworzone przez nich dzieła nieuchronnie odsyłały odbiorców i interpretatorów do rozlicznych kontekstów. Sądzymy, że nie **nastał** jeszcze czas, aby to zmienić, ponieważ symultaniczny charakter świata poskramianego przez fantazję nie tylko artystów „wyzwolonych od przeszłości”, nie utracił do tej pory swojej wielokształtnej i różnobarwnej urody.

Przeprowadzone tu rozróżnienia stanowią podstawę dalszego uporządkowania naszych rozważań. W niniejszej pracy zamierzamy bowiem dokonać ogólnej charakterystyki twórczości futurystycznej i oceny ważnych dla kultury współczesnej konsekwencji włoskiej myśli awangardowej. Najwięcej miejsca poświęcimy sztuce literackiej, od której artyści rozpoczęli dzieło odnowy i która nierzadko stanowiła awangardowy wzorzec dla innych dziedzin ekspresji artystycznej. Ale ponieważ przedstawimy realizowany w latach 1909—1921 program nowej sztuki oraz spróbujemy określić i zinterpretować jedynie wymiary futurystycznego dynamizmu w różnych dziedzinach twórczości artystycznej, nie możemy wyeksponować każdej dziedziny ekspresji w takiej mierze, w jakiej na to

⁵³ C. Salinari: *Preludio e fine del realismo in Italia*. Napoli 1967. Zob. również J. Heistein: *Futuryzm we Włoszech...*, s. 18—19.

zasługuje. Dlatego np. sztuki plastyczne oraz teatr futurystyczny nie zostaną w pełni opisane, potraktujemy je bowiem jako przykłady i aspekty jednego futurystycznego uniwersum sztuki.

Zacznijmy jednak od początku, od momentu gdy „zaczyna się — jak pisze G. Papini — pierwszy rok nowej ery! Incipit vita nova!”⁵⁴ Zobaczmy, jak powstaje „historia futurystyczna” i czym jest „futurystyczne „teraz”.

⁵⁴ G. Papini: *Skończony człowiek...*, s. 109.

CZĘŚĆ PIERWSZA

„Choroba na nowoczesność” — Klucz do ideologii nowego wieku

Rozdział 1

Okolice przełomu

W wieku XIX nastąpiło radykalne przeobrażenie społecznego oblicza Europy. Przyspieszone tempo życia powodowało stopniowy upadek tradycyjnych autorytetów i nieustannie zmieniał wszystkie systemy wartości nieodzowne społeczeństwom do racjonalizowania własnych działań i dążeń. Dziecięcy futurizm przypadał na okres, w którym na starym kontynencie, szarpanym sprzecznościami ideowymi i wstrząsanym przeobrażeniami techniczno-politycznymi, nie dokonano jeszcze zdecydowanego wyboru drogi rozwoju. Dla wielu ludzi nastały czasy niepewne (*temps de l'incertitude* — według terminologii G. Gurvitcha¹), zdarzenia rozwijały się bowiem w zmiennym rytmie, a teraźniejszość wykazywała zdecydowaną przewagę nad przeszłością. Jak trafnie zauważył Jean-Paul Sartre: „Po siedemnastym stuleciu, które odkryło na powrót przeszłość, i osiemnastym, które dokonało inwentaryzacji teraźniejszości, wiek dziewiętnasty uważał się za odkrywcę nowego wymiaru czasu i świata. Dla socjologów i humanistów, dla odkrywających potęgę kapitału przemysłowców, dla proletariatu, który zaczynał uzyskiwać samoświadomość, dla Marksa i Flory Tristan, dla Micheleta, Proudhona i George Sand — istnieje przyszłość, i to ona nadaje sens teraźniejszości. Epoka obecna jest okresem przejściowym, zrozumiałym naprawdę dopiero przez odniesienie do ery sprawiedliwości społecznej, którą przygotowuje.”² Burzliwe, ostatnie lata dziewiętnastego stulecia oddalały jednak wizję utopijnego raju na ziemi, nie dawały ludziom wyraźnej odpowiedzi na pytanie o kształt przyszłości.

¹ G. Gurvitch: *Déterminismes sociaux et liberté humaine. Vers l'étude sociologique des cheminements de la liberté*. Paris 1955, s. 39.

² J.-P. Sartre: *Baudelaire wobec czasu i bytu*. W: idem: *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*. Przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968, s. 305.

Przełom wieków boleśnie obnażył rozterki duchowe ówczesnych społeczeństw. W 1898 roku zginęła z rąk anarchisty cesarzowa Austrii Elżbieta, 29 lipca 1900 roku podobny los spotkał włoskiego władcę Umberto I, a kilkanaście miesięcy później podstępny cios osiągnął prezydenta Stanów Zjednoczonych Williama Mc Kinleya. Również z wielu innych powodów instytucjonalne ramy starych systemów społeczno-politycznych oraz światopoglądów naukowych i religijnych nie wytrzymały próby czasu.

Włochy wkroczyły w wiek XX z całym bagażem „muzealnych” doświadczeń i nowych problemów ekonomicznych. Sentyment do przeszłości nie ułatwiał jednak rozwiązywania dramatycznych wydarzeń, takich jak np. bunt pracowników w mediolańskich zakładach przemysłowych czy wystąpienia sycylijskich pracowników rolnych (*fasci rivoluzionari*). W 1899 roku Giovanni Agnelli wybudował w Turynie fabrykę Fiata, coraz lepiej zaczynały też prosperować inne gałęzie przemysłu. Rozwijały się zakłady metalurgiczne (La Terni) i wydobywczo-chemiczne (Monte Edison), a rozbudowa dróg i kolei zmniejszała dystans czasowy i przestrzenny pomiędzy poszczególnymi regionami kraju.

Mimo postępującej industrializacji coraz większe różnice społeczne i polityczne oddzielały ubogie południe od północnych regionów kraju. W wielkich ośrodkach przemysłowych zaczynały natomiast w całej pełni ujawniać się sprzeczności interesów między właścicielami fabryk a robotnikami. Rząd już w 1901 roku oficjalnie zajął neutralne stanowisko w tym sporze. Coraz większą popularność wśród biedniejszych warstw społeczeństwa zdobywały idee syndykalizmu, nierzadko przybierające formy skrajnego anarchizmu związkowego. Klęska pierwszego generalnego strajku robotników, który miał miejsce w 1904 roku, jeszcze bardziej pogłębiła rozbitcie tego ruchu. Echa rosyjskiej rewolucji 1905 roku wzbudzały w całym społeczeństwie uczucia mieszane. Trudny okres przeżywała również partia socjalistyczna podzielona na dwie części przez reformatorów i rewolucyjnych syndykalistów. Wielki boom ekonomiczny („*Grande slancio*” dell'economia italiana) stwarzał więc we włoskim społeczeństwie problemy, których nie można było rozwiązać przez poszukiwanie analogii w historii.

„Nauczycielka życia” utraciła swą siłę moralizatorską wobec konfliktów, jakie zantagonizowały robotników, burżuazję i prężnie rozwijające się klasy średnie związane z handlem, administracją publiczną i niektórymi sektorami kultury. Intensywne próby sformułowania narodowej ideologii mediacji, która gwarantowałaby ugodę społeczną, nie przynosiły żadnych pozytywnych rezultatów. Jeśli dodać do tego klęski, jakie ponosił rząd włoski w polityce zagranicznej, a zwłaszcza w rywalizacji

kolonialnej, oraz spór między państwem a Watykanem, to społeczno-polityczny obraz kraju jawi się jako mozaika kontrastów.

Niezadowolone społeczeństwo „okresu przejściowego” znalazło wyraz w ówczesnej filozofii, która coraz częściej gloryfikowała postawy pesymistyczne, dekadencjonalne, nihilistyczne, katastroficzne i immoralistyczne. Prekursorem nowej, a zarazem najbardziej radykalnej filozofii był niewątpliwie Friedrich W. Nietzsche, który zmarł co prawda w 1900 roku, ale jego idee odbiły się szerokim echem na początku XX wieku w wielu krajach europejskich. Oceniając temperaturę historycznego wrzenia, niemiecki myśliciel snuł wizję totalnej walki: „Na razie — pisał — nie znamy innych środków, za pomocą których ludzie mogą się porozumieć, niż te, które osłabiając — surową energią pola bitwy, głęboką nienawiścią indywidualną, zbrodnię popełnianą z zimną krwią i z pełną świadomością, chęć zorganizowanego niszczenia nieprzyjaciela, dumną objętością wobec wielkich nieszczęść, wobec utraty życia własnego i osób bliskich i posępnością, która od wewnątrz wstrząsa duszą — czynią to w sposób tak samo silny i konieczny, jak czyni to każda wojna.”³ Innymi słowami, gwałt niech się gwałtem odciska. Tę ideę siły jako motoru postępu społecznego wprowadził do ideologii francuskiego syndykalizmu Georges Sorel. Jego książka zatytułowana *Refleksje na temat przemocy*, opublikowana w Paryżu w 1908 roku, stanowiła ulubioną lekturę F. T. Marinettiego.

Niektórym odłamom włoskiego społeczeństwa idea przemocy nie była zupełnie obca. Jeszcze przed wydrukowaniem pracy francuskiego filozofa podobne myśli wypowiadał Enrico Leone — jeden z głównych teoretyków włoskiego syndykalizmu. Pochwalał „metodę najbardziej praktyczną”, czyli permanentne działanie w każdej formie⁴. Coraz częściej pojawiały się również w prasie artykuły zwolenników darwinizmu społecznego sławiące *struggle for life*, poglądy nacjonalistyczne i skrajny aktywizm. Rozwój sytuacji społeczno-politycznej we Włoszech szybko zmierzał ku linii granicznej dzielącej wydarzenia czasu przejściowego od dynamicznych zjawisk czasu wybuchowego. „Jeśli naturalne wykorzystanie sił wytwórczych — oceniał tę sytuację Walter Benjamin, *nota bene* na podstawie lektury manifestu futurystycznego — zostaje zahamowane przez stosunki własności, to wzrost środków technicznych, dynamiki i źródeł energii wymusza ich pozanaturalne wykorzystanie. Dokonuje się ono za sprawą wojny, która swym spustoszeniem dowodzi, że społeczeństwo nie dojrzało jeszcze na tyle, by podporządkować sobie technikę,

³ F. W. Nietzsche: *Ludzkie, arcyludzkie*. T. 1. Przeł. K. Drzewiecki. Warszawa 1908. Cyt. za: *Umano, troppo umano*. Vol. 1. Milano 1965, s. 249—250.

⁴ Podejmuje ten temat N. Bobbio w: *Profilo ideologico del Novecento*. In: *Storia della letteratura italiana*. Vol. 9. Milano 1969, s. 151.

że z kolei technika nie osiągnęła jeszcze takiego stopnia rozwoju, by sprostać społecznym żywiołom.”⁵ Słowa niemieckiego teoretyka kultury zawierają już w sobie doświadczenie i gorycz wojny, ale na początku wieku idea walki stopniowo dojrzewała w umysłach wielu ludzi jako jedyna możliwość skutecznego rozwiązania sprzeczności społecznych i politycznych.

Oczywiście, nie wszyscy filozofowie propagowali kult siły i rozsnuwali przed społeczeństwem pesymistyczne wizje przyszłości. Jak wiadomo, Benedetto Croce, który był jednym z promotorów *rinnovamento* („ruchu odnowy”) kultury społecznej, traktował rzeczywistość jako ewolucję „historycznego Ducha” i sławił w życiu wartości absolutne, takie jak dobro i prawda. W imię odnowy kultury elity z niezwykłą determinacją zwalczał wszystkie przejawy dekadentyzmu i przemocy. Podejmowane były również już w drugim dziesięcioleciu XX wieku przez włoskich myślicieli próby pozytywnego powiązania, w ramach odnowy kultury mas, procesu poznawczego (teorii) z działaniem społecznym (praktyką). Znalazły one swoje odzwierciedlenie w słynnej w latach dwudziestych i trzydziestych „filozofii praktyki” Antonia Gramsciego, który postulował utworzenie nowego ładu pod przewodnictwem społecznie i politycznie wyemancypowanego proletariatu.

Sieć rozmaitych napięć społecznych, bardziej jednak niż krzepiące słowa nielicznych filozofów, ogarniała całe Włochy. Procesy społeczne i przyspieszony rozwój nauki powodowały, że wielu intelektualistów wystąpiło przeciw religii i tym autorytetom moralnym, które zalecały rozsądne i uwzględniające dobro człowieka rozwiązania zaistniałych sprzeczności. Rolę doświadczenia i obyczaju, które niegdyś stanowiły podstawę ludzkiej inteligencji, stopniowo pomniejszały nowe osiągnięcia nauki.

Wynalazki Tomasza Edisona prawie natychmiast przenikały do Włoch. Szybko rozprzestrzeniały się wieści z pracowni innych uczonych. Odkrycie Wilhelma K. Roentgena wpłynęło na dalszy rozwój nauki o budowie materii. Hipotezy Antoniego H. Becquerela na temat promieniowania towarzyszącego fluorescencji potwierdzały się w wyniku badań przeprowadzonych w wielu krajach. Słynna formuła teoretyczna Alberta Eisteina kwestionowała Newtonowską teorię grawitacji oraz bezwzględność czasu i przestrzeni. Biologiczne eksperymenty Aleksandra Oparina stwarzały szansę na sztuczne odtworzenie procesu narodzin życia. Odkrycia hormonów w 1900 roku, a później witamin oraz badania nad procesami afazji i amnezji spowodowały kilka przewrotów w medycy-

⁵ W. Benjamin: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. W: *Twórca jako wytwórca*. Przeł. J. Sikorski. Poznań 1977, s. 95.

nie⁶. Jednym z prekursorów nowego leczenia został Sigmund Freud, późniejszy twórca psychoanalizy, który w tym czasie opublikował interpretacje snów, nerwic, przypadków hysterii oraz artykuły z zakresu psychopatologii.

Autentycznym osiągnięciom nauki towarzyszyła spekulatywna myśl filozoficzna. Rozmaici futurologi i szarlatani ogłaszali i popularyzowali abstrakcyjne modele *continuum* czasoprzestrzennego, teorie na temat rozpoznawania nieskończoności w teraźniejszości, matematycznego paradoksu lub sposobów sprowadzania mnogości do jedności. Nauka skutecznie unieważniała tradycje i ludzkie doświadczenia, ale nie wskazywała ludziom jednej drogi pozytywnego rozwoju świata. Nakreślony przez nią obraz wielu możliwych kierunków progresji potęgował w społeczeństwach nastroje ekstremalnie metafizyczne lub materialistyczne.

Zagubieni we współczesnym świecie artyści również poszukiwali odpowiedzi na dręczące ich pytania w pracowniach filozofów i uczonych. Zakładali liczne stowarzyszenia twórcze i grupy, które łączyły pracę artystyczną z działalnością społeczną i naukową. Szczególnie mocno pod koniec ubiegłego wieku rozwijały się we Francji ruchy naturystyczne, a na początku XX wieku pojawił się kierunek zwany unaninizmem. Saint-Georges de Bouhélier, prekursor przyrodolecznictwa, sławił w manifestie z 1897 roku kult siły oraz literaturę opiewającą pracę marynarzy, rolników i pasterzy. Z kolei Henri Barzun i Jules Romains byli rzecznikami tzw. sztuki przemysłowej, która ukazywała egzystencję zbiorową, opisując miasta, fabryki, tłumy oraz wszystkie ulegające szybkim przemianom zjawiska⁷. Historyczne badania Përa Bergmana, Gaetana Marianiego i Bruna Romaniego dowodzą, że twórczością francuskich naturystów i unaninizmów żywo interesował się F. T. Marinetti⁸.

Na łamach wielu włoskich pism społeczno-kulturalnych odnotowywano największe wydarzenia artystyczne, jakie miały miejsce w Europie pod koniec ubiegłego stulecia i na początku obecnego wieku. Duże zaintere-

⁶ Te problemy i zagadnienia podejmowane przez uczonych wywierały również silny wpływ na zainteresowania artystów, m.in. wielokrotnie już opisywano zafascynowanie twórców zjawiskami afatycznymi. Zob. A. Pogodin: *Jazyk kak tvorčestvo*. V: *Voprosy teorii i psichologii tvorčestva*. T. 4. Charkov 1913, s. 73; I. Smirnov: *Semiotičeskie predposylki futurizma*. V: *Chudožestvennyj smysl i ewolucija poëtičeskich sistem*. Moskva 1977, s. 106 oraz V. Ivanov: *Lingvistika i issledovanie afazii*. V: *Strukturno-tipologičeskie issledovanija*. Moskva 1962.

⁷ Teorię estetyczną H. Barzuna szeroko omawia J. Heistein w szkicu zatytułowanym *Futuryzm we Francji*, zamieszczonym w zbiorze: *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*. Red. J. Heistein. Wrocław 1977, s. 124—127.

⁸ Zob. przede wszystkim P. Bergman: „*ModernolatRIA*” et „*Simultaneita*”. Uppsala 1932, s. 41—50.

sowanie wśród recenzentów wzbudzały m.in. introspekcyjne poezje belgijskiego poety, mistrza wolnego wiersza Émila Verhaerena, poezje prozatorskie Stephane'a Mallarmégo, powieści Émila Zoli, André Gide'a i utwory Ezry Pounda. Z mieszanymi uczuciami przyjmowała włoska krytyka dodekafoniczne kompozycje Arnolda Schönberga i impresjonistyczne utwory Claude'a Debussy'ego oraz neoklasyczne pastisze Igora Strawieńskiego. Licznymi komentarzami wzbogacano informacje prasowe na temat grupy „De Brücke”, *Panię z Avignonu* Pabla Picassa i Niezależnego Salonu Kubistów.

Modne wówczas w sztuce europejskiej tendencje szybko znalazły naśladowców we Włoszech. Mario Morasso realizował w swojej twórczości artystycznej hasła francuskich unanistów i nawoływał do pisania „wierszy o praktycznych maszynach”. Krytycy włoscy nazwali teorię głoszoną przez niego „estetyką ruchu”. Z kolei prekursorami techniki wizualizacji literatury byli m.in. Carlo Dossi i Edmondo De Amicis; Dossi zmarł w 1910 roku, czyli u progu narodzin ruchu futurystycznego, ale „malarskość” (*pittoricità*) i „muzyczność” (*musicalità*) jego dzieł za-inspirowały całe następne pokolenie poetów i pisarzy awangardowych. Stosowana również przez niego maniera dywizjonistyczna oraz z upodobaniem uprawiana narracja wielotematyczna — to formy, które znacznie wyprzedziły dzieła włoskich futurystów. De Amicis zaszokował natomiast czytelników opowiadaniem pt. *Kinematograf myśli* (*Il cinematografo cerebrale*), którego akcja pozbawiona została zupełnie obiektywnej logiki⁹. W 1908 roku jeszcze burzliwszą dyskusję w środowiskach twórczych rozpętał Gian Pietro Lucini tezami zawartymi w szkicu zatytułowanym *Myśl poetycka i program wiersza wolnego*¹⁰, opublikowanym na łamach czasopisma „Poesia”, które rozpisało ankietę na temat *verso libero*.

Szybko zachodzące przeobrażenia w sferze nauki, polityki i w życiu społecznym wpływały więc powoli na zmianę gutów, stylów, technik i środków ekspresji artystycznej, chociaż zanikały w sztuce naturalistyczne wzorce narracyjne i załamywał się pozytywistyczny światopogląd. Sztuka podzieliła los innych dziedzin życia społecznego. Ci artyści, którzy próbowali sprostać nieprzerwanej zmienności świata, rozpoczęli walkę o przebudowę sposobów myślenia, nawyków odbiorczych i systemów wartościowania. Aby jednak przekonać o konieczności odnowy języka artystycznego włoskich odbiorców przyzwyczajonych do muzealnych i dziewiętnastowiecznych schematów, potrzebny był wybuch, który

⁹ Zob. E. De Amicis: *Kinematograf myśli*. Przeł. W. Jura. W: *Włoski futuryzm filmowy*. „Film na Świecie” 1986, nr 325—326, s. 15—22.

¹⁰ G.P. Lucini: *Ragion poetica e programma del verso libero*. Ed. di „Poesia”. Milano 1908.

wywołałby szok dorównujący swoją siłą temperaturze wrzenia społecznego.

Luigi Paglia charakteryzując okres bezpośrednio poprzedzający nardziny futuryzmu, szczególną uwagę zwrócił na patologiczne zjawiska, jakie powodował dynamiczny rozwój społeczno-polityczno-naukowy. Z jednej strony — twierdził włoski historyk — gwałtowne przyspieszenie procesów produkcyjnych i życiowych było pozytywnym czynnikiem progresji kulturowej, z drugiej zaś — wywoływało w społeczeństwie niezwykle skomplikowane sytuacje konfliktowe, powodowało brak równowagi ekonomicznej i entropię intelektualną¹¹. Zdaniem autora na przełomie wieków społeczeństwo włoskie stało się „społeczeństwem gorącym”, ponieważ zachodzące w nim procesy historyczne uległy totalnej akceleracji (*storia cumulativa*).

Podział na społeczeństwa „zimne” i gorące” zaproponował w opublikowanej w 1965 roku *Pochwale antropologii* Claude Lévi-Strauss, rozumiejąc pod tym drugim pojęciem szczególnie przypadek kompresji zdarzeń i kontrastów, jakie zachodzą przede wszystkim w momentach poprzedzających wybuch każdej rewolucji społecznej¹². „Społeczeństwo gorące” wyzwała w sobie zawsze ducha ekstremizmu, który konstytuuje myśl ugruntowaną na sprzeczności wobec określonych cech rzeczywistości i przeciwstawieniu im propozycji innych stosunków, bardziej odpowiadających istotnym potrzebom ludzkim.

¹¹ Zob. L. Paglia: *Invito alla lettura di Filippo Tommaso Marinetti*. Milano 1977, s. 140.

¹² C. Lévi-Strauss: *Elogio dell'antropologia*. „Aut-Aut” 1965, nr 88. Przedr. w: *Razza e storia e altri studi di antropologia*. Torino 1971, s. 78.

Wymiary futurystycznego dynamizmu

Nasze dotychczasowe rozważania dowodzą, że dzieje włoskiego futuryzmu rozpoczynają się na przełomie wieków. Dla *Aktu założycielskiego i manifestu futuryzmu* odnaleźć można genealogię bardzo odległą w czasie i w przestrzeni. Koniec ubiegłego stulecia i początek XX wieku to, jak się wydaje, okres, w którym rozpoczęła się ewolucja kultury prowadząca ją do form, jakie uznajemy za szczególnie nowoczesne. Właśnie wówczas dokonywała się wielka emancypacja człowieka, który zrywał swoje związki z tradycją. W zantagonizowanych wewnętrznie społeczeństwach uprzemysłowionych role przewodników zaczęli pełnić ludzie o zdecydowanych poglądach politycznych i z charyzmą właściwą konkwestatorom. Przez wiele jednak lat w życiu społeczno-politycznym Włoch nie pojawił się przywódca, który potrafiłby przekonać tłumy o słuszności swojej idei jednoczącej wszystkie sprzeczne myśli ówczesnej konstelacji ideologicznej. Proklamowany w 1909 roku przez F. T. Marinettiego futuryzm był więc pierwszą próbą stworzenia globalnej ideologii, obejmującej wszystkie obszary ludzkiej działalności. I w tym właśnie wszechogarniającym programie doktryny futurystycznej tkwił już załączek klęski, znaczony w późniejszych latach totalizmem kulturalnym i politycznym.

Agresywny ton pierwszych wystąpień F. T. Marinettiego natychmiast zjednał mu wielu przyjaciół i przysporzył równie liczne grono zacieklej przeciwników. Trzydziestoletni inicjator ruchu wytworzył wokół siebie atmosferę religijnej krucjaty, w której czuł się najlepiej, ponieważ gwarantowała mu ona niekwestionowaną popularność po pierwsze — zarówno wśród naiwnej, zbuntowanej młodzieży, jak i bardziej zrównoważonego starszego pokolenia Włochów; po drugie — zarówno wśród prawdziwych, natchnionych zwykle artystów, jak i autorów tandetnej,

bełkotliwej twórczości. Marinetti przybrał pozę człowieka na wskroś nowoczesnego, którego nic w życiu nie może zaskoczyć naprawdę, jako że wszystko daje się wyreżyserować. Używając naukowej terminologii H. Ehrenwalda, możemy dzisiaj powiedzieć, że był on osobowością bradychroniczną, wykazującą stałą tendencję do przyspieszania biegu życia i ignorującą interwały, jakimi natura obdarzyła ludzką *physis* i *psyche*¹³.

Do prawdziwych jego pasji należały już od wczesnych lat młodości zagadnienia polityczne i artystyczne. W wieku szesnastu lat założył pisemko literackie „Le Papyrus”. Później studiował prawo w uniwersyteckich ośrodkach w Pawii i w Genewie. W 1899 roku ukończył studia, przedstawiając do obrony pracę zatytułowaną *Władza królewska w rządach parlamentarnych*. W czasie pobytu we Francji współpracował z redakcjami „Anthologie-Revue”, „La Voque”, „La Plume” i „La Revue Blanche”. Po powrocie do Włoch deklamował w rozmaitych teatrach wiersze Hugo, Baudelaire’a, Mallarmégo, Rimbauda, Verlaine’a i Verhaerena. W 1905 roku założył międzynarodowe pismo „La Poesia”. Był już wówczas autorem sześciu awangardowych utworów literackich: *Les Vieux Marins*, *La Conquête des Étoiles*, *D’Annunzio Intime*, *Destruction*, *La momie sanglante* i *Le Roi Bombance*, w których opisywał perypetie groteskowych postaci na tle chaotycznie zorganizowanego świata. Skrupulatni biografowie przywódcy ruchu wspominają również w swoich książkach o takich dramatycznych wydarzeniach z czasów jego młodości, jak aresztowanie za udział w rozruchach młodzieżowych i pojedynki z niejakim Charlesem-Henrym Hirschem. Wielostronne zdolności, które intensywnie rozwijał Marinetti w młodości, bardzo pomogły mu w najbliższych latach w działalności społeczno-polityczno-kulturalnej.

Opublikowanie pierwszego manifestu futurystycznego nie wywołało jednak w środowiskach twórczych takiego głośnego rezonansu, jakiego spodziewał się jego autor. Wielu czytelników „Le Figaro” potraktowało dokument jako deklarację kolejnej grupy anarchistów zmęczonej brakiem stabilizacji państwowej Włoch pod rządami „śmierdzącej gangreny profesorów, archeologów, zawodowych przewodników i antykwariuszy”¹⁴. Wydaje się, że nie tylko zaszokował odbiorców wulgarny język wypowiedzi i wyrażona w tej formie apoteoza gwałtu, ale raczej zaskoczył lub przestraszył przeciętnego Włocha chaotyczny program niszczenia

¹³ Terminologię H. Ehrenwalda przytaczam za: S.L. Rubinsztein: *Podstawy psychologii ogólnej*. Warszawa 1964, s. 356.

¹⁴ F.T. Marinetti: *Akt założycielski i manifest futuryzmu*. Przeł. M. Czerwiński. Cyt. za: *Artyści o sztuce*. Teksty wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska. Warszawa 1963, s. 147–148. W niniejszym rozdziale pracy kolejne fragmenty manifestu również przytaczamy za tym wydaniem.

wszystkiego, co go otaczało¹⁵. Centralne hasło: „nie ma już piękna poza walką” skomentowane zostało przez autora wyliczanką aktów przemocy w rodzaju: „Chcemy sławić wojnę...” „pogardę dla kobiet”, „chcemy zburzyć muzea, biblioteki, akademie...”, „chcemy zwalczać moralizm, feminizm...”, dla których przeciwwagę miały stanowić: „piękno szybkości”, „ryczący samochód” pędzący „po taśmie karabinu maszynowego” lub „tłumy wstrząsane pracą”, „różnobarwne i polifoniczne przyipywy rewolucji”, „nienasycone dworce kolejowe”, „szerokopiersne lokomotywy” i „lot ślizgowy aeroplanów”. Przypadkowość i niespójność argumentów przytoczonych w celu przekonania odbiorców do głoszonej przez siebie prawdy — niebywała. Rzecz bowiem nie w tym, że w metaforze tej wypowiedzi na temat życia i sztuki dominowała terminologia militarna. Chodziło przede wszystkim o to, że postawa moralna nadawcy była tutaj dokładnie taka sama, jak postawa egzekutora wobec ofiary. Lekcja historii została sprowadzona do zakwestionowania usankcjonowanych prawem zasad współżycia i zastąpiona brutalnym gwałtem, a nawet zabójstwem.

Wojna — „jedyna higiena świata” anulowała przecież normy moralne broniące biologicznego istnienia, ale mimo najnowszych doświadczeń jeszcze w czasie trwania pierwszej wojny światowej, która unicestwiła Umberta Boccioniego i Antonia Sant'Elie — najbardziej chyba utalentowanych futurystów włoskich, Marinetti z grupą przyjaciół opublikował manifest zawierający następujące słowa: „Zawsze najbardziej pobudza wrażliwość Europejczyków pożoga wojenna. Nasza wielka wojna higieniczna, zaspokoi nasze WSZYSTKIE aspiracje narodowe i stokrotnie pomnoży odnowicielską siłę włoskiej rasy.”¹⁶ Takie i tym podobne sformułowania, wzywające do podpalania, topienia i wymierzania ciosu siekierą, zawarte w deklaracjach artystycznych, nie mogły być przez większość społeczeństwa odczytywane tylko jako igraszki słowne lub

¹⁵ Pierwszy manifest ukazał się we Francji, ale wzmianki o jego przygotowywaniu pojawiały się już od kilku tygodni na łamach włoskich dzienników i czasopism społeczno-kulturalnych. Dziennikarz niemiecki pisał 23 lutego 1909 roku w „Vossische Zeitung”, że w Mediolanie „na wszystkich narożnikach ulic rzucają się w oczy plakaty metrowej szerokości i trzymetrowej długości, obwieszczające płonącą czerwienią liter, że francusko-włoski poeta F.T. Marinetti powołał do życia futuryzm” (cyt. za: Ch. Baumgarth: *Futurizm*. Przeł. J. Tasarski. Warszawa 1978, s. 44). Czytelnicy „La Stampy”, „Illustrazione Italiana” oraz, oczywiście, czasopisma „Poesia” jeszcze w lutym tegoż roku mogli przeczytać fragmenty manifestu i komentarze na temat futuryzmu.

¹⁶ F.T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna; G. Balla, R. Chiti: *La cinematografia futurista*. „Italia futurista”, Milano, 11 settembre 1916. Cyt. za: *Kinematografia futurystyczna*. Przeł. T. Miczka. W: *Włoski futurizm filmowy*. „Film na Świecie”..., s. 62.

objaw perwersyjnej sztuki, ponieważ śmierć zbierała wówczas obfite żniwo.

F. T. Marinetti był świadom tego, że znaczną część czytelników przeraża wojownicze hasła i dlatego już w 1909 roku ogłosił *Pierwszy manifest polityczny* (*Primo manifesto politico*), w którym znacznie spokojniej, aczkolwiek we właściwy sobie, egzaltowany sposób, wyjaśniał własne stanowisko w sprawach narodowych. Obnażył całą bezradność burżuazji i rządu włoskiego wobec palących kwestii społecznych, które próbowano rozwiązać za pomocą różnych form mediacji. Konflikt określał jako podstawową wartość rewolucji technologicznej, która zadecydować miała o przyszłości świata. Ostro krytykował parlamentaryzm oraz wszelkie ugody społeczne. Popierał natomiast akcje interwentyistów. Mętne hasła Marinettiego przyciągnęły nawet część robotników. To właśnie pracownicy fabryk rozpowszechniali nakłady awangardowego pisma „Lacerba” w latach 1909—1914 i bronili futurystów w czasie różnych zajęć z policją. Marinetti potrafił pozyskiwać sobie sprzymierzeńców, o czym świadczy m.in. aplauz, jaki wzbudziło w zebranych na mediolańskim Piazza del Duomo tłumie spalenie przez niego ośmiu flag austriackich.

Ostatecznie jednak robotnicy włoscy nie nawiązali bliższej współpracy z futurystami, chociaż niektórzy autorzy monografii ruchu wyrażają odmienne zdanie na ten temat. Wynika to przede wszystkim z faktu, że włoscy badacze często powołują się na pozytywne opinie o futuryzmie takich ideologów marksistowskich, jak Anatolij Łunaczarski i Antonio Gramsci, przemilczając jednocześnie te fragmenty ich wypowiedzi, w których opowiadali się oni zdecydowanie przeciw łączeniu społeczno-estetycznej doktryny ruchu z rewolucyjnymi dążeniami proletariatu¹⁷.

¹⁷ Anatolij Łunaczarski dostrzegał we włoskim futuryzmie „coś sympatycznego” i nie kwestionował talentu Marinettiego, ale przeciwstawiał mu jednak wyraźnie prawdziwe nowatorstwo Whitmana, Verhaerena i Vildraca oraz szczególnie mocno podkreślał, że twórca ruchu i stworzona przez niego doktryna reprezentują ideologię wroga. Zob. A. Łunaczarski: *Pisma wybrane*. T. 2. Warszawa 1963, m.in. s. 546, 552. Poglądy Łunaczarskiego na sztukę awangardową — w tym jego stosunek do włoskiego, a zwłaszcza rosyjskiego i radzieckiego futuryzmu — omawiają dokładnie J. Szymak-Reifer i W. Piotrowski w artykule zatytułowanym *Anatolij Łunaczarski wobec awangardy artystycznej*. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1984, nr 11, s. 91—105. Stanowisko radzieckiego krytyka sztuki i działacza, który jeszcze w 1921 roku w artykule dla „Literatury i rewolucji” nazwał Marinettiego „rewolucyjnym intelektualistą”, wyjaśniał m.in. w swoich pismach Antonio Gramsci, pisząc, że ów „rewolucjonizm” należy oceniać jedynie w tych kategoriach ogólnoestetycznych, które ujawniają negatywne aspekty tradycji artystycznej. Jednak również opinie Gramsciego dotyczące przywódcy ruchu często były wykorzystywane przez autorów różnych opracowań do podbudowywania pozytywnej lub negatywnej oceny całego futuryzmu. Wspomina o tym m.in. J. Heistein w artykule *Futuryzm we Włoszech*. W: *Futuryzm i jego warianty...*, s. 12—14.

Tragiczne żniwo wojny zdecydowało zresztą o tym, że już w 1918 roku futuryzm znalazł się na marginesie życia politycznego. Opublikowany przez Marinettiego w 1920 roku artykuł pt. *Ponad komunizmem* (*Al di là del comunismo*), skierowany do włoskich, francuskich, angielskich, hiszpańskich, rosyjskich, węgierskich i japońskich futurystów, został potraktowany przez wszystkich czytelników jako żart. Ideolog futuryzmu pisał w nim: „Artyści do władzy! Wielki proletariat geniuszy będzie rządził [...] Rozwiąże on zagadnienie dobrobytu jedynie o tyle, o ile można je rozwiązać, to znaczy w sensie duchowym [...] Nie będziemy mieli raju na ziemi, ale piekło ekonomiczne stanie się wesołe (*sarà rallegrato*) i spokojne dzięki niezliczonym świętom sztuki.”¹⁸

Mesjanistyczna idea Marinettiego zyskała jednak w 1909 roku zdecydowane poparcie odłamu najbardziej radykalnych młodych artystów, którzy upatrywali możliwości jej urzeczywistnienia przede wszystkim na gruncie sztuki. Bezdyskusyjnym przywódcą całego ruchu pozostał niewątpliwie F. T. Marinetti — inicjator najgłośniejszych imprez i zjawisk awangardowych, jakie miały miejsce we Włoszech w pierwszym dwudziestolecu obecnego stulecia. Spory, jakie toczył — często publicznie — z innymi twórcami awangardowymi, nigdy nie podważały jego prestiżu i autorytetu „pierwszego futurysty”. Udało mu się pozyskać do współpracy twórców o zupełnie odmiennych przekonaniach i mimo że niektórzy z nich (np. Gian Pietro Lucini, Giovanni Papini, Aldo Palazzeschi, Luciano Folgore) na krótko związali się z programem ruchu, stworzyli, zwłaszcza w zakresie literatury, dzieła najbardziej wartościowe w dorobku futuryzmu.

Myśli teoretyczne formułowane najpierw przez F. T. Marinettiego, często rozwijane były w manifestach i książkach innych autorów. Manifesty Umberta Boccioniego, Gina Severiniego, Luigi Russola czy Enrica Prampoliniego zwykle przewyższały bełkotliwe teksty przywódcy ruchu celnością i jasnością użytych słów, logiką wyводу i naukowym sposobem argumentowania. Marinettiańska koncepcja bezpardonowej walki z tradycją zyskiwała realne kształty artystycznego działania dopiero w manifestach technicznych poszczególnych sztuk redagowanych przez coraz liczniejsze grupy twórców.

Szczególną estymą w gronie futurystów cieszyły się teoretyczne prace braci Corradinich (Arnalda Ginny i Bruna Corry), które — jak się wydaje — w sposób najbardziej precyzyjny i usystematyzowany przedstawiały czytelnikom doktrynę ideologiczną sztuki awangardowej. Opublikowana przez nich w 1910 roku książka pt. *Metoda* (*Metodo*) była po-

¹⁸ Cyt. za: M. Zurowski: *Teoretycy futuryzmu*. „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 5, s. 171. Szczegółową analizę artykułu Marinettiego znajdzie czytelnik w: C. Tisdall, A. Bozzolla: *Futurism*. London 1985, s. 200—209.

dręcznikiem futurystycznej filozofii. „Odnowa współczesnego człowieka (*rinnovamento dell'uomo moderno*) — pisali w niej autorzy — możliwa jest tylko wtedy, gdy rozwija on swoje pasje-nałogi (*le passioni-vizi*) jednocześnie pod względem fizycznym, intelektualnym i duchowym.”¹⁹ Pod pojęciem „pasja-nałóg” rozumieli oni wszystkie ludzkie pragnienia i wady. Człowiek żyjący w nowej epoce powinien nie tylko zdawać sobie sprawę z tego, jakie pasje posiada, ale winien nad nimi zapanować i zaplanować świadome ich wykorzystywanie w każdym działaniu. W przekonaniu autorów środkami, które prowadzić miały do tego celu, były: higiena, ćwiczenia Yogi, gimnastyka ułatwiająca oddychanie, kultura duszy i różne techniki pobudzające do myślenia. „Myśl jest siłą” — powtarzali za Victorem Hugo²⁰.

W tym samym roku bracia Corradini wydali również ośmiostronicową broszurę zatytułowaną *Nowe życie (Vita nova)*, w której dowodzili, że rozwój współczesnego społeczeństwa musi przebiegać zgodnie z zasadami „nowej nauki: Kultury człowieka” (*Cultura umana*). Centralnym punktem rozważań stał się zbiór następujących sentencji:

Człowiek wykorzystuje tylko minimalną część swojej energii.
Lepszym człowiekiem staje się ten, który wykorzystuje wszystkie swoje energie.

Nikt nie może zadowalać się czymś małym, ponieważ wszyscy mogą mieć więcej.

Kierując swoimi myślami, człowiek modeluje swój charakter.
Modelując swój charakter, tworzy swój los.

Zdrowie, szczęście i sukces są rezultatem edukacji umysłowej.

Kto nie ma w sobie entuzjazmu, aby osiągnąć ten ideał, jest całkowicie odpowiedzialny za własną ograniczoność.²¹

Rodzajem poradnika etycznego dla młodych futurystów stały się *Propozycje (Proposte)*, w których Bruno Corra pisał: „[...] błąd Chrystusa polegał na tym, że praktykował on dobroć (*pratica la bontà*), a przecież człowiek ma wiele wad, które są bezcenną wartością decydującą o jego rozwoju. Nie należy się wstydzić tego — przekonywał autor — że jest się człowiekiem upadłym. Tylko glisty pełzają i nie upadają nigdy.” Własne wady powinniśmy rozwijać, ponieważ pomagają niszczyć, a „niszczenie jest tak samo pożyteczne, jak tworzenie. Ten kto dzisiaj niszczy fałszywe idee, czyni rzecz wielką: przygotowuje teren dla two-

¹⁹ A. B. C. [A. Ginna, B. Corra]: *Metodo*. Ravenna 1910, s. 5.

²⁰ Szczegółową analizę pracy braci Corradini przeprowadza M. Verdone w: *Cinema e letteratura del futurismo*. Ed. di „Bianco e Nero”. Roma 1968, s. 6—7.

²¹ Ibidem, s. 7—8.

zenia jutra...”, a więc po prostu „wycinajcie gangrenę... Pomagajcie chirurgom”²².

Kolejnym ideologiem włoskiej awangardy był Anton Giulio Bragaglia — redaktor „La Ruota” i „Le Cronache d'Attualità”, niezwykle wizjoner, entuzjasta teorii psychoanalitycznej oraz prekursor sztuki aerodynamicznej. Opublikowany przez niego w 1911 roku *Fotodynamizm futurystyczny* (*Fotodinamismo futurista*) spowodował pierwsze rozbieżności tego ruchu we Włoszech. Autor pozostawał w zgodzie z poglądami Marinettiego, gdy pisał, że „sztuka statyczna umarła”, ale w jego przekonaniu artysta współczesny powinien „powiększać zjawiska”, ukazywać ich transcendentny ruch (przede wszystkim ruch światła) i szaleńczy pęd do nieokreślonego celu. Bragaglię fascynowały elementy tajemnicze, urojenia, magie, teorie spirytystyczne, okultystyczne i psychoanalityczne. Uznawał je, w odróżnieniu od innych nowatorów, za nieodłączne składniki nowej ideologii²³. Wyjątkowość i oryginalność twórcy trafnie scharakteryzował Maurizio Fagiolo słowami: „[...] przyszłość Bragaglii miała serce antyczne”²⁴. Autor *Fotodynamizmu* został za swoje poglądy „wyklęty” przez ortodoksyjnych futurystów, co jednak — jak się wydaje — nie wywarło na nim zbyt wielkiego wrażenia, skoro zawsze nazywał siebie „futurystą”. Historia przyznała mu rację — stworzył, przede wszystkim w dziedzinie fotografii i filmu, dzieła bardziej nowatorskie niż jego przeciwnicy.

Ideologiczny spór Marinettiego i Boccioniego z Bragaglią (ale nie tylko z nim) był typowym przykładem futurystycznej nietolerancji. Autorzy doktryny ruchu formułowali bowiem — naszym zdaniem — utopijną zasadę walki o wolność, która — jak pisze współczesny badacz utopizmu — „zakłada jednocześnie swobodną ekspresję jednostki i absolutną zwartość społeczeństwa. To połączenie jest możliwe pod tym warunkiem, że wszystkie jednostki się zgadzają. Jednostki wszakże nie zgadzają się. Jeśli więc oczekujecie jednomyślności, nie macie w końcu innej ucieczki niż dyktatura. Jednostka bądź musi zostać zmuszona do zgody, bądź jej zgoda musi być zainscenizowana przy pomocy jakiegoś fałszywego plebiscytu, bądź wreszcie, trzeba ją potraktować jako wyrzutka, zdrajcę, kontrrewolucyjnego wywrotowca lub kogoś w tym rodzaju.”²⁵ Dlatego m.in. w granicach futurystycznej wolności mieściły

²² Ibidem, s. 8—9.

²³ A. G. Bragaglia: *Fotodinamismo futurista, con 16 tavole*. Ed. Nalato. Roma 1911. Fragmenty tekstu przytaczamy za wydaniem z 1970 roku (Torino. Ed. A. Vigliani Bragaglia i G. C. Argan).

²⁴ M. Fagiolo: *Moderna magia*. In: ibidem, s. 195—205.

²⁵ J. L. Talmon: *Utopianism and Politics*. In: *Utopia*. Ed. G. Kateb. New York 1971, s. 96. Cyt. za: J. Szacki: *Spotkania z utopią*. Warszawa 1980, s. 159—160.

się znaczenia najczęściej powtarzanych słów: „my” i „będziemy”. Wskazanie na przynależność do grupy było jednocześnie wskazaniem na podległość, a kategoryczny imperatyw zaplanowanego działania nie pozostawiał cienia wątpliwości co do koniecznej zwartości szeregów członków całego ruchu. Za przeciwnika uznawano każdego, kto choć raz nieopatrznie wspomniał o antenatach lub zakwestionował słowa „nieomyślnego” przywódcy futuryzmu. Pojęcie tolerancji zostało zarezerwowane wyłącznie dla aktu twórczego, natomiast na płaszczyźnie ideologicznej obowiązywała jednomyślność przekonań.

„Mała wojna” wewnątrz samego futuryzmu toczyła się kilkakrotnie o pryncypia związane z prawdziwą „higieną świata”. Miarą futurystycznej postawy było zaangażowanie artysty: zmiana poglądów na rzeczywistość i zmiana samej rzeczywistości — ta nadrzędna idea jednoczyła wszystkich członków ruchu. Nieporozumienia natomiast powstawały wokół stosunku do tradycji i problemu przemocy, prawa do użycia siły, za pomocą której „nowy człowiek” miał przeobrażać świat.

W przekonaniu najbardziej ortodoksyjnych futurystów wojownicza witalność gatunku ludzkiego, która zadecydowała o szybkiej ewolucji społeczeństwa żyjącego w epoce rozkwitu technologicznego (np. zdobywanie nowych rynków zbytu, konflikty klasowe), powinna zostać również wykorzystana w walce o moralne i intelektualne wyzwolenie człowieka. Patologiczny charakter doktryny ruchu, której głównym twórcą był Marinetti, ujawniał się najbardziej w hasłach dotyczących prywatnej sfery ludzkiego życia. W *Mowie na temat piękna i konieczności gwałtu* (*Discorso sulla bellezza e necessità della violenza*), w *Nowej religii — moralności szybkości* (*La nuova religione-morale della velocità*) oraz w utworze zatytułowanym *Jak się uwodzi kobiety* (*Come si seducono le donne*) przedstawił Marinetti obraz nowoczesnego społeczeństwa, w którym jednostki słabe podporządkowane zostały geniuszom, silnym, bezwzględnym nadludziom.

Prawo do budowania społeczeństwa zgodnie z zasadami doboru naturalnego dziedziczyli futuryści z ducha „włoskiego geniuszu”, o którym Friedrich W. Nietzsche pisał w latach 1887—1888, że „był zdolny do całkowitego wyzwolenia się i osiągnięcia celu, dając z siebie sto razy więcej, niż trzeba było: jak geniusz bogatszy, który miał więcej do dania”²⁶.

Natchnieni duchem włoskiego geniusza, z sadystyczną satysfakcją opisywali futuryści sceny ukazujące maltretowanych starców, gwałcone kobiety oraz niszczone zabytki i przedmioty, które symbolizowały wiarę w tradycyjne autorytety moralne. Futuryzm był chyba w najnowszych

²⁶ Cyt. za: F. Nietzsche: *Frammenti postumi 1887—1888*. Milano 1971, s. 5.

dziejach kultury europejskiej ruchem najbardziej antyreligijnym i mizoginicznym. Jego wyznawcy występowali przeciw szerzonej przez Kościół pasywnej postawie człowieka, przeciw spokojowi, z jakim chrześcijanin oczekiwał śmierci, oraz szacunkowi, który okazywał kobietom i ludziom słabym. Wiara religijna stała w jaskrawej sprzeczności z awangardowym kultem szybkości chroniącym człowieka „przed rozkładem spowodowanym powolnością, wspomnieniem, analizą, odpoczynkiem, zwyczajem”²⁷. Kobieta była natomiast uosobieniem pacyfistycznych dążeń ludzkości i stabilizacji życiowej. Uczucie, jakie żywił do niej mężczyzna, osłabiało jego brutalność i siłę. Idealem stały się więc kobiety zmaskulinizowane, niezdolne do miłości duchowej, agresywnie zaspokajające naturalne potrzeby seksualne, „maszyny reprodukcyjne” — jak dosadnie określał je Marinetti (*nota bene* przykładny małżonek i ojciec dwóch córek)²⁸.

Futurystyczny model stosunków międzyludzkich, opartych na dotykowych (*tattilismo*) sposobach komunikacji interpersonalnej, stał się głównym motywem w twórczości F.T. Marinettiego. Jego obsesyjna wyobraźnia podsuwała mu coraz bardziej wyrafinowane obrazy gwałtu. Postulaty wyrażone w *Niszczeniu* (*Destruction*, 1904) ilustrował scenami totalnej wojny w *Elektrycznych manekinach* (*Poupées Électriques*, 1909) oraz w teatralnej wersji utworu, zatytułowanej *Kobieta zmienną jest* (*La donna è mobile*, 1909), w *Mafarce futurystycznej* (*Mafarka le futuriste*, 1909), *Batalii o Trypolis* (*La Bataille de Tripoli*, 1912), napisanej wspólnie z Brunem Corrą *Wyspie pocałunków* (*L'isola dei baci*, 1918) oraz w utworze pt. 8 *Dusz w jednej bombie* (*8 Anime in una bomba*, 1919). W ostatnim z wymienionych utworów, który autor nazwał „powieścią wybuchową” (*romanzo esplosivo*), najpełniej ujawniły się wszystkie nihilistyczne hasła futurystycznego światopoglądu. Widoczna jest rażąca różnica między analizowanym przez nas wcześniej programowym tekstem Enza Benedetta a słowami przywódcy ruchu. W bezpardonowej walce o przyszłość Marinetti posługiwał się zdecydowanie mocniejszymi argumentami niż współcześni futuryści. Pierwsi orędownicy ruchu pewnie zmierzali do zwycięskiej batalii uzbrojeni w:

CZŁONEK MĘSKI = pozbawienie dziewictwa — srom — zapłodnienie — pocałunki — krew itp.

²⁷ F.T. Marinetti: *La nuova religione — morale della velocità*. 1916. Cyt. za: J. Heistein: *Futuryzm we Włoszech...*, s. 24.

²⁸ Charakter kobiety futurystycznej przedstawiła V. de Saint-Point w *Manifestie kobiety futurystycznej* (*Manifesto della donna futurista*, marzec 1912) oraz w swoich innych pracach. Zob. na ten temat: C. Tisdall, A. Bozzola: *Futurizm and Women*. In: idem: *Futurism...*, s. 153—164.

TŁOK = iść, przychodzić — kocioł — przemysł — para itp.

DZIÓB OKRETU = żeglować — morski wiatr — handel — piana itp.

PŁUGI = otwierać — ziemia — rolnictwo — limfa itp.

SZRAPNEL = rozplatać — ciało nieprzyjaciela — wojna — krwawe łyzy itp.²⁹

Futurystyczny pęd życiowy konkretyzował się w zachłannym dążeniu do mnożenia dóbr i wymuszania posłuszeństwa na jednostkach słabszych fizycznie. Zapowiadał bojówkarską agresję faszyzmu.

Zauważmy jednak, że myśl artysty awangardowego właśnie w synonimicznym „wyrzucaniu” słów uzyskiwała swoistą ruchliwość. Samo określenie opisywanego przedmiotu, zjawisk itp. utrzymywało — dzięki elementowi znaczeniowemu słowa — odbicie niespokojnej myśli nurtującej umysł twórcy. Jego język literacki upodabniał się do języka wypowiedzi człowieka opętanego obsesją działania, służył do ukazywania pełnej paraleli „świata futurystycznego” i jego odbicia. Rytm poetycki konsekwentnie zastąpiony został arytmia artykulacji opartej na dynamice mowy wzburzonego człowieka.

Rozpatrując jednak ten problem na głębszym poziomie psychologicznym, możemy stwierdzić, że użytkownik języka naśladował w pewnym stopniu mowę podrastających nastolatków, mowę „podwórkowej” gry, mowę wulgarnej, ale zarazem zabawnej wyliczanki. Ten swoisty puerylizm językowy — używając terminologii Johanna Huizingi — cechował niemal wszystkie futurystyczne teksty literackie i niektóre zbiorowe akcje członków ruchu. Holenderski historyk kultury pod pojęciem „puerylizm” rozumie formę współczesnej ludycznej postawy, której właściwe są takie zachowania, jak „brak poczucia humoru, przesadne reakcje [...] pochopność akceptacji, przypisywanie złych zamiarów lub motywów »innym« i brak tolerancji wobec innych poglądów, bezgraniczna przesada w pochwałach i naganach i podatność na każdą iluzję schlebiającą czy to miłości własnej, czy też świadomości grupowej”. Puerylizm futuryzmu staje się jeszcze bardziej zrozumiały wówczas, gdy uświadomimy sobie, że miał on swoje źródła w osłabieniu „moralnych kryteriów wartości” oraz zbyt wielkiej łatwości „powodowania ludźmi” będącej „darem techniki i organizacji społecznej”. Dlatego postawa duchowa futurysty przypomina stan świadomości motywujący zachowania dorastającego chłopca, „któremu — jak pisał Huizinga — zabrakło hamulców wychowania, dobrych form towarzyskich i tradycji”³⁰. Tym można tłū-

²⁹ F.T. Marinetti: *8 Anime in una bomba*. „Poesia” 1918, nr 7, s. 16.

³⁰ J. Huizinga: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. M. Kurecka. W. Wirpsza. Warszawa 1985, s. 288—289. Por. również B. Lönquist: *Sztuka jako zabawa w futuryzmie*. „Literatura na Świecie” 1948, nr 2, s. 53—73.

maczyć również chuligańskie wybryki i awantury, jakie wywoływali artyści w czasie tzw. wieczorów futurystycznych, na których m.in. wyszydali piękno starej sztuki, tradycyjne sposoby chodzenia, ubierania się, jedzenia i kochania³¹.

Puerylizm futurystyczny, szczególnie widoczny w działaniu i w twórczości artystycznej, łagodził nihilistyczne akcenty zawarte w samej doktrynie ruchu. Niewątpliwie, miał rację Józef Heistein, gdy pisał, że „cechą tej ideologii był nie tylko brak jakiejkolwiek podstawy naukowej, ale i negowanie możliwości jej istnienia. Stąd wynikły elementy irracjonalne, utopijne lub wręcz fantastyczne, wychodzące daleko poza granice *science-fiction*. Podstawą tej ideologii jest walka — podstawowe prawo vitalne świata, które może być przyrównywane do prawa obiegu krwi w organizmie człowieka. Zasadą tej walki jest niezorganizowanie, spontaniczność, jednym słowem — aktywizm, ale nie łączy się (do czasu pierwszej wojny) ze zorganizowanymi siłami politycznymi. Dlatego też pojęcie wojny, mimo całej swej grozy, było w części abstrakcyjne.”³² Wojna była koniecznością, która miała zniszczyć przeszłość, wyzwolić wszelkie energie hamujące rozwój człowieka. Była nowym światem spontanicznym, pozbawionym ceremonii i rytuału, dawała uczestnikom możliwość bezgranicznej ekspresji, stwarzała im okazję do pełnej samorealizacji. W radosnej walce futurystów dominował przypadek, pojawiała się seria nowych, nie dających się do końca przewidzieć okoliczności. Futurysta — nowy człowiek nie mógł, oczywiście, wojny przegrać, dlatego z serii przypadków wybierał te, które pozwalały mu przetrwać i iść naprzód. Toczył grę z wybranym przez siebie przeciwnikiem, przewidując jego ruchy i czerpiąc satysfakcję z własnej przemyślności i z własnego sprytu. W walce najbardziej podniecało go napięcie między koniecznością działania a przypadkowością zdarzeń. Futurystyczna walka była więc przede wszystkim zjawiskiem o charakterze estetycznym. Artysta cieszył się i bawił przebiegiem własnych rozumowań, które nieustannie musiał korygować i uzupełniać.

Wzorców taktycznych dostarczała rzeczywistość czasu wybuchowego. Szczegółową taktykę walki przedstawiali futurysty w manifestach. Dlatego nie zawierały one opisów elegackich chwytów, ale zalecały stosowa-

³¹ Wiele argumentów przemawiających za takim traktowaniem postawy futurystycznej dostarcza lektura manifestów (zwłaszcza *Contro Venezia passatista*, 1911 — F. T. Marinettiego, U. Boccioniego, C. Carrà, L. Russola, A. Bonzagniego; *La declamazione dinamica e sinottica*, 1914 — F. T. Marinettiego oraz *La cucina futurista*, 1932 — Fillii i F. T. Marinettiego). Nie można natomiast tłumaczyć jedynie za pomocą „puerylizmu” takich akcji futurystycznych, jak płażowanie redakcji postępowych gazet oraz działalność w ramach faszystowskich grup bojowych.

³² J. Heistein: *Futuryzm we Włoszech...*, s. 28.

nie nikczemnych podstępów i opisywały przykłady brutalnego użycia siły. Tradycyjne poczucia moralne, które cechowały niegdyś postawę rycerską, zastąpione zostały agresywnymi impulsami zantagonizowanego społeczeństwa, skłonnego do gwałtownych i skrajnych rozstrzygnięć strategicznych. Sztuka stała się terenem urozmaiconej walki o przyszłość, gdzie walczący stosowali wymyślne chwytły, nie zawsze zrozumiałe dla ówczesnych odbiorców, ale ich znaczenie miało stać się widoczne z czasem. Nagły zwrot w toku walki wzbudzał zaciekawienie, burzył dotychczasowe przewidywania i nakazywał inaczej interpretować działania atakującego. Futuryści podjęli ryzyko walki urozmaiconej, pełnej sprzeczności i niekonsekwencji, ponieważ sens sztuki progresywnej widzieli tylko w rozszerzaniu dynamicznej struktury działań przechodzących stopniowo jedno w drugie lub nagle zmieniających się. Strategia walki nie musiała uwzględniać logiki czynów, została bowiem stworzona po to, by dostarczyć atakującemu artyście zadowolenia z wkładanego w działanie wysiłku i uzyskanego efektu.

Falowanie napięć emocjonalnych towarzyszące ustalaniu założeń taktycznych, strategicznych i prakseologicznych każdego działania twórczego — to była właśnie podstawowa dynamika futurystycznej „choroby na nowoczesność”. Modernolatria gwarantowała jednak wolność wyłącznie na gruncie sztuki, rzeczywistości natomiast skutecznie broniła się przed ideologiczną anarchią i bezpardonową walką.

W istocie rzeczy doktryna ruchu stworzona przez F. T. Marinettiego i grupę jego przyjaciół służyła wyłącznie sztuce, ale tej nowej, dwudziestowiecznej, która mogła rozwijać się tylko w powiązaniu ze zjawiskami politycznymi, społecznymi i naukowymi. Jej nowatorstwo przejawiało się w tym, że głosiła ona pochwałę sztuki wyzwolanej przez uwikłanie w określoną rzeczywistość. Ale „filozofia wyzwolonej sztuki” uprawiana przez futurystów była współwykonalna jedynie wespół z „filozofią wyzwolonego człowieka”. A stawką tej fuzji stał się — problem skuteczności działania. Futurysta bowiem nie mógł być tylko artystą, nie musiał również tworzyć koniecznie dzieł sztuki, ale musiał być artystą nowoczesnym, czyli takim twórcą, który przez sztukę wywiera skuteczny wpływ na samą rzeczywistość. Dlatego możemy powiedzieć, że ideologiczna doktryna ruchu (a zwłaszcza zawarta w niej wykładnia filozoficzna) była zarazem doktryną estetyczną. Za pojęciem estetyki nie kryło się przecież zaspokajanie tradycyjnych gustów odbiorców, ale działanie, którego wartość należało mierzyć na skali celowości i skuteczności. „Z tego punktu widzenia — jak twierdzi znawca estetyki walki Eugeniusz Geblewicz — działania piękne to tyle, co działania skuteczne, ekonomiczne i tak zaplanowane, że uwzględniają wszystkie czynniki,

mogące mieć wpływ na cel, do którego zmierza walczący.”³³ Utopijność futurystycznej doktryny uniemożliwiała jednak dotarcie do celu, który stanowiła wolność absolutna. Dojście do niego byłoby jednoznaczne z zanikiem komunikacji, z niezdolnością do porozumiewania się, z idealną anarchią, z życiem dla samego życia i ze sztuką dla sztuki. Walka nie mogła zakończyć się zwycięstwem, albowiem wówczas sama idea wolności przestałaby istnieć. Realizacja programu awangardowego musiała więc w praktyce ograniczyć się do eksperymentu, do naruszania barier, których do końca przekroczyć nie można. Życie nie jest bowiem sztuką, tak jak sztuka nie daje się utożsamić z życiem. Identyfikacja tego rodzaju może funkcjonować jedynie teoretycznie, jako projekt ukierunkowany w nieokreśloną przyszłość. Futuryzm był pierwszym kierunkiem artystycznym, który próbował ten projekt urzeczywistnić i dlatego pozwolił tracić własną tożsamość: odrzucając limitujące zasady humanistycznych nakazów, stworzył podwaliny sztuki dwudziestowiecznej, ale jednocześnie skutecznie zacierał granice własnego *universum*.

Lektura tekstów futurystycznych wywołuje zwykle mieszane reakcje. Z jednej strony wywołują przerażenie zawarte w nich treści militarystyczne i antyhumanitarne, z drugiej zaś — pobudzają do pozytywnej refleksji, a nawet do śmiechu skłania ich optymistyczna i zabawna poetyka. Wszak futurysta był optymistycznie nastawionym do życia nihilistą.

Oczywiście, pozorna w gruncie rzeczy sprzeczność awangardowego *emploi* znajduje częściowo wytłumaczenie w puerylistycznym konwenansie, jaki obowiązywał w środowisku artystycznym. Trudno jednak na takim wyjaśnieniu poprzestać, skoro postawa optymistyczna stanowiła nieodzowny składnik futurystycznego światopoglądu. Wydaje się, że problem, który nas interesuje, dotyczy pewnego systemu wartości, jaki dominował w charakterystycznej dla czasu wybuchowego idealistycznej koncepcji dziejów. Badania historyków dowiodły, że w „społeczeństwach gorących” często popularność zyskiwały teorie propagujące zwalczanie naturalnych ograniczeń i biologicznych ułomności jako sposób na przekraczanie granic ludzkiego poznania. Właśnie tego szczególnego zadowolenia, płynącego z intensywnego odczuwania wszelkiej zmiany, doświadczali futuryści dzięki jednoczesnemu przeżywaniu teraźniejszości ukierunkowanej w przyszłość. Poczucie czasu subiektywnego występuje w każdej optymistycznej teorii wyzwolenia, ponieważ „przyszłość, którą dowolnie rozporządzamy — jak twierdził Henri Bergson — przedstawia się nam jednocześnie pod wieloma postaciami, zarówno promiennymi,

³³ E. Geblewicz: *Z zagadnień estetyki walki*. „Estetyka” 1963, s. 225. Por. również na ten temat T. Kotarbiński: *Z zagadnień ogólnej teorii walki*. W: idem: *Wybór pism*. T. 1. Warszawa 1957, s. 609—611.

zarówno możliwymi. Nawet jeżeli najpożądaną z nich urzeczywistnioną zostanie, musimy wyrzec się innych, a przez to wiele stracimy. Myśl o przyszłości, ciężarna w nieskończoną liczbę możliwości, jest więc płodniejsza od samej przyszłości, i dlatego to nadzieja ma więcej uroku niż posiadanie, marzenie — niż rzeczywistość.”³⁴ Właśnie nadzieja była dla futurystów motorem życia i twórczości. Ona wyznaczała cele najbliższe, które należało osiągać jak najszybciej, i utwierdzała ich w przekonaniu, że następne pokolenia, czerpiąc natchnienie z ducha czasu teraźniejszego, będą kontynuowały walkę o przyszły kształt świata i sztuki³⁵.

Futurysta, którego E. Benedetto nazwał „częstką drgającego życia”, zmuszony niejako przez samą rzeczywistość do agresywnego działania, odczuwał zadowolenie przede wszystkim z nieograniczonych możliwości, jakie stwarzała mu sytuacja wojenna. Konieczność i przypadkowość traktował więc jako zjawiska, które zachodzą w tym samym czasie. Wiadomo zaś, że jednoczesność zdarzeń koniecznych i przypadkowych najpełniej realizuje się w formach świątecznych, zabawowych i w grach³⁶. Dlatego futurystyczna koncepcja życia-święta była grą-walką między myślą paseistyczną a ideą wyzwoloną z wszelkich stereotypów przeszłości, między ustalonymi zasadami *savoir vivre*’u a niekonwencjonalnymi zachowaniami.

Dzieje tej włoskiej awangardy obfitowały w wiele dramatycznych zdarzeń, które dowodzą, że artyści różnie jednak pojmowali misję odnawiania świata. Jedni ograniczali się wyłącznie do działań na gruncie sztuki, redagując i podpisując buńczuczne deklaracje, które poświadczają ich wojowniczą postawę, inni, pozbawieni zwykle talentu artystycznego, wkraczali na drogę walki politycznej.

W latach 1909—1910 idee F. T. Marinettiego błyskawicznie rozprzestrzeniały się nie tylko w środowisku młodych włoskich twórców, ale zyskały również dużą popularność w Europie. Stolicą futuryzmu stał się Mediolan, gdzie na łamach „Poesii” oprócz przywódcy ruchu publikowali manifesty poeci (m.in. P. Buzzi i G. P. Lucini), malarze (m.in. U. Boccioni, C. Carrà i L. Russolo) i kompozytorzy (np. L. Russolo). Współpracę z grupą lombardzką nawiązali również młodzi plastycy — Gino Severini i Antonio Sant’Elia.

³⁴ H. Bergson: *O bezpośrednich danych świadomości*. Przeł. K. Bobrowska. Warszawa 1913, s. 9.

³⁵ Dał temu przekonaniu wyraz F. T. Marinetti już w pierwszym manifestie, gdy pisał o prawie następnego pokolenia artystów do odrzucenia sztuki, o którą dzisiaj toczy się walka, w imię tej samej idei, jaka przyświeca ruchowi futurystycznemu. Zob. *Akt założycielski i manifest futuryzmu*. W: *Artyści o sztuce...*, s. 150—151.

³⁶ Píše o tym m.in. J. Lotman w szkicu pt. *Tezisy k probleme: Iskustvo v rjadu modelirujuščich sistem*. V: *Trudy po znakovym sistemam*. Z. 3. Tartu 1967, s. 135.

Już w 1910 roku z inicjatywy Emilia Settimelliego, Luciana Venny, Maria Carliego i Rema Chitiego powstała pierwsza grupa florencka, do której przyłączyli się bracia Corradini, teoretycy nowej sztuki oraz Francesco Balilla Pratella — kompozytor z Ravenny. Miejscem zebrań członków tej grupy był apartament w hotelu „Rebecchino”. W czasie spotkania przedstawiciele obydwu ugrupowań awangardowych, które odbyło się w Mediolanie w 1911 roku, dyskutowano m.in. nad książką A. Ginny i B. Corry pt. *Sztuka przyszłości (L'arte dell'avvenire)* oraz nakreślono wspólny program działania. Od 1912 roku florentczycy popularyzowali idee ruchu na łamach pisma „Il Centauro”, a w latach 1913—1914 w periodyku „La Rivista”.

Klimat skandalu i zabawy towarzyszył licznie organizowanym w wielu miastach wieczorom futurystycznym. Burzliwie dali znać o sobie młodzi artyści m.in. w Trieście, gdzie Farfa publikował już od 1909 roku szokujące wiersze, oraz w Ferrarze, gdzie Corrado Govoni poparł swoimi *Poezjami elektrycznymi (Poesie elettriche, 1910)* nowy prąd literacki. Głośne imprezy artystyczne inicjował również Anton G. Bragaglia, skłócony z prawie całą bohemą ekscentrycznych buntowników skupionych wokół F. T. Marinettiego.

Przełomowym momentem w dziejach ruchu było oficjalne poparcie idei nowej sztuki przez twórców skupionych wokół florenckiej „Lacerby”. Czołowi przedstawiciele tej grupy, tacy jak Giovanni Papini, Aldo Palazzeschi i Ardengo Soffici, znani z nieśmiałych poglądów i krewkich temperamentów, nie zaakceptowali jednak w pełni Marinettiańskiej doktryny estetycznej. Toskańczycy nigdy nie występowali przeciw całej tradycji i raczej próbowali wprowadzić do twórczości awangardowej elementy porządku i przygody. Papini jeszcze w 1911 roku notował: „Czuję się dłużnikiem. Wszyscy ludzie są dłużnikami, jednakże tylko nieliczni przyznają się do długów, większość nie myśli o ich spłaceniu. Historia ducha ludzkiego pełna jest zaprotestowanych weksli. Zjadamy staruszków, jak dzikusy z Pacyfiku, ale nie zawsze udaje się nam ich strawić. Mimo to uznajemy za swoje rzygowiny następujące po tych posiłkach.”³⁷ Nic dziwnego, że dwuletnia współpraca zwolenników Marinettiego z tzw. drugą grupą florencką nie układała się pomyślnie. Nieustanne konflikty i pomówienia wstrząsały futuryzmem. Przywódca ruchu doceniał jednak uzdolnienia artystyczne toskańczyków i próbował dyplomatycznymi sposobami łagodzić dramatyczną sytuację, czego dowodem było opublikowanie na łamach pisma (w numerze z 15 marca 1914 roku) wykazu prawdziwych futurystów:

³⁷ G. Papini: *Skończony człowiek*, Przeł. E. Boyé. Warszawa 1934, s. 263.

POEZJA: F. T. Marinetti — Paolo Buzzi — A. Palazzeschi —
E. Cavacchioli — Corrado Govoni — Libero Altomare —
Luciano Folgore — G. Carrieri — G. Manzella-Frontini
— Mario Bétuda — Auro D'Alba — Armando Mazza —
Dinamo Correnti — Francesco Cangiullo — Giovanni Papini
— Ardengo Soffici — Tavolato — Guglielmo Jannelli.

MALARSTWO: U. Boccini — C. Carrà — L. Russolo — G. Balla
— G. Severini — A. Soffici, ecc.

MUZYKA: Balilla Pratella.

RZEŻBA: Umberto Boccioni.

AKCJE KOBIECE: poetka Valentine de Saint-Point.

SZTUKA HAŁASÓW: Luigi Russolo.

ANTYFILOZOFIA: Giovanni Papini.³⁸

Pod listą nazwisk zamieszczono ostrzeżenie przed fałszywymi futurystami, którzy uaktywnili się w ostatnim czasie.

W 1914 roku, mimo nasilających się wewnątrz ruchu sporów, futuryzm odnosił duże sukcesy. Z inicjatywy Guglielma Jannelliego i Luciana Nicastra w Messynie zaczęło ukazywać się pismo „La Balza futurista”. 15 maja na rzymskiej *Espozizione Libera Futurista Internazionale* uwagę świata artystycznego przyciągały obrazy i recytacje awangardowych wierszy twórców z grupy mediolańskiej.

Na początku następnego roku nastąpiło jednak słynne *strappo* (oderwanie) grupy florenckiej anonsowane artykułem Papiniego pt. *Futurizm i Marinettizm*, opublikowanym na łamach „Lacerby”. Historycy kultury włoskiej nie są zgodni w ocenach tego faktu. Niektórzy z nich dokonują podziału na dwa ruchy futurystyczne, inni, np. Bruno Romani, łączą twórczość Papiniego, Palazzeschiego i Sofficiego z programem *esprit nouveau*³⁹.

Jest sprawą nadal dyskusyjną dokonywanie rozróżnienia między futuryzmem florenckim a futuryzmem Marinettiego. Wydaje się, że mimo różnic programowych twórczość przedstawicieli obydwu ugrupowań w latach 1913—1914 sytuowała się w granicach jednej poetyki artystycznej, co nie upoważnia badaczy do odrębnego ich traktowania. Ogromna liczba deklaracji składanych wówczas przez poszczególnych twórców dezorientowała nawet ich samych do tego stopnia, że zapobiegali nie właściwej klasyfikacji własnych dzieł za pomocą objaśnienia lub opiso-

³⁸ Cyt. za: M. Verdone: *Un repertorio visivo dei futuristi italiani*. In: G. Pampaloni, M. Verdone: *Futuristi italiani. Immagini — biografie — notizie*. Firenze 1977, s. 12.

³⁹ Por. m.in. B. Romani: *Dal simbolismo al futurismo*. Firenze 1969, s. 242—243 oraz W. Rossani: *I due futurismi*. „Idea”, febbraio 1959.

wego tytułu. Redaktorzy „Lacerby” przystąpili oficjalnie do istniejącego wcześniej ruchu i przez kilkanaście miesięcy pisali wiersze i malowali obrazy odpowiadające podstawowym wymogom futurystycznej estetyki. Nie sformułowali w tym okresie odrębnego programu, który inicjowałby nowy prąd we włoskiej sztuce awangardowej. Po zerwaniu współpracy z grupą Marinettiego florentczycy coraz wyraźniej wyrażali niechęć do cywilizacji przemysłowej, odcieśli się więc całkowicie od doktryny ruchu, ale nie stworzyli alternatywnego futuryzmu.

W odpowiedzi na atak Papiniego przedstawiciele pierwszej grupy florenckiej założyli pismo „Italia futurista”, z którym oprócz mediołańczyków współpracowali również inni młodzi twórcy, tacy jak Neri Nannetti, Primo Conti i Massimo Bontempelli. W ciągu dwóch następnych lat mniejszą uwagę przywiązywali twórcy do literatury i sztuk plastycznych. Pociągały ich raczej takie zjawiska, jak taniec i film. Grupa rozpadła się ostatecznie po zakończeniu pierwszej wojny światowej, czyli w okresie, w którym futuryzm nie odgrywał już większej roli w życiu kulturalnym Włoch.

F. T. Marinetti podejmował jeszcze liczne próby animowania doktryny estetycznej ruchu, ale spotykały się one z umiarkowanym zainteresowaniem młodych artystów. Wspólnie z M. Carlim i E. Settimellim propagował od 1918 roku na łamach „Roma futurista” nowe formy działalności awangardowej, które świadczyły o tym, że coraz bardziej futuryzm przekształcał się w ugrupowanie polityczne. Przekonuje o tym dobitnie lektura *Manifestu włoskiej partii futurystycznej* (*Manifesto del partito futurista italiano*, 1918) oraz programu *Demokracji futurystycznej* (*Democrazia futurista*, 1919). Słowa: „My pojmujemy demokrację włoską jako masę genialnych jednostek” nie odbiły się jednak większym echem wśród ówczesnych twórców awangardowych⁴⁰.

Aż do swojej śmierci, która nastąpiła w 1944 roku, popularyzował Marinetti estetykę walki o nową sztukę, ubarwiając nowatorskie niegdyś w swej treści i formie hasła faszystowskimi sformułowaniami. Deklaracja lojalności przesłana w 1924 roku Benitowi Mussoliniemu przez Kongres Futurystyczny zamknęła ostatecznie dzieje tej włoskiej awangardy⁴¹. Nihilistyczna ideologia futuryzmu, która dotychczas teoretycznie uwierzytelniała pozycję zbuntowanych twórców, stała się w latach dwudziestych i trzydziestych światopoglądową podporą faszystowskiego totalitaryzmu.

Układ artystów z politykami nie przyniósł większych korzyści żadnej ze stron, zwłaszcza że zerwali z ruchem prawie wszyscy najwybit-

⁴⁰ F. T. Marinetti: *Democrazia futurista*. Milano [Facchi] 1919. Cyt. za: J. Heistein: *Futurizm we Włoszech...*, s. 27.

⁴¹ Tekst *Deklaracji lojalności* i jego omówienie znajdzie czytelnik m.in. w: E. Benedetto: *Due. „Futurismo-Oggi”* 1984, nr 3—4, s. 6.

niejsi pisarze i malarze. Natomiast idee aktywizmu i rasizmu, bardzo bliskie futurystom, wykorzystał faszyzm do propagowania sztuki klasycyzującej, monumentalnej i jawnie nawiązującej do tradycji starożytnego Rzymu⁴². Awangardowa postawa Marinettiego niewątpliwie ulegała też dużym przemianom, skoro w 1930 roku został on członkiem włoskiej Akademii. W podobny sposób nagrodzili faszysty Papiniego i Sofficiego za ich wkład w rozwój ideologii włoskiego nacjonalizmu.

Do udziału w ostatnim wieczorze futurystycznym, który odbył się w padewskim Circolo Filarmonico w 1939 roku, nie udało się Marinettiemu namówić żadnego z dawnych przyjaciół⁴³. Najwybitniejsi przedstawiciele następnej generacji włoskiej awangardy artystycznej nie brali zbyt aktywnego udziału w życiu politycznym kraju, a w swojej pracy twórczej nawiązywali przede wszystkim do tych treści doktryny futurystycznej, które służyły wielkiej sprawie odnowy sztuki współczesnej⁴⁴.

⁴² Warto w tym miejscu nadmienić, że koncepcja rasizmu, która pojawiła się w pierwszym okresie futuryzmu, nie była identyczna z rasizmem okresu międzywojennego. F.T. Marinetti mówił przede wszystkim o „rasach” ludzi mocnych i słabych (czyli skazanych na zagładę) i sam przeciwstawiał się nawet w 1938 roku wprowadzeniu ustaw rasowych we Włoszech. Na temat różnic i podobieństw między futuryzmem a faszyzmem zob. m.in. G. Prezzolini: *Fascismo e futurismo*. „Il Secolo”, 3 luglio 1923, s. 286; V. Schillirò: *Dall'anarchia all'accademia*. Palermo 1932; M. Bernardi: *Futurismo e fascismo*. „La Stampa”, 30 giugno 1960; J. Joll: *F.T. Marinetti — Futurism and Fascism*. In: *Three Intellectuals in Politics*. New York 1960; M. De Micheli: *La matrice ideologico-letteraria dell'eversione futurista*. Milano 1976; B. Romani: *Dal simbolismo...* oraz L. Talarico: *Marinetti e Mussolini*. „Futurismo-Oggi” 1985, nr 3—4, s. 9—13.

⁴³ Zob. A. Garbin: *Padova (Pedrocchi) F.T. Marinetti*. „Futurismo-Oggi” 1985, nr 1—2, s. 15—16.

⁴⁴ Mamy tutaj na myśli takich artystów, jak: Benedetta, Tato, E. Benedetto, G. Dottori, A. Marasco, B. Sanzin i inni, którzy konsekwentnie w latach trzydziestych oraz w ostatnim czterdziestolecu nawiązywali do doktryny estetycznej F.T. Marinettiego, nie utożsamiając jej jednak z ideologią faszystowską. Po drugiej wojnie światowej pierwsza próba reaktywowania futuryzmu w sztuce miała miejsce w 1947 roku, ale dopiero dwadzieścia lat później z inicjatywy E. Benedetto deklarację ruchu futurystycznego podpisali Acquaviva, Bruschetti, Caviglioni, Crali, D'Albisola, Dal Monte, Delle Site, Dottori, Marasco, Pettoruti, Sartoris, Bastiani, Bertozzi, Dolfi, Di Bosso, Pannaggi i Sanzin. Zob. E. Benedetto: *Ideologia e movimento*. „Futurismo-Oggi” 1987, nr 1—3, s. 45—51.

Rozdział 3

Perspektywy symultaniczności

Pełna rekonstrukcja futurystycznego światopoglądu skazana jest — naszym zdaniem — na niepowodzenie, ponieważ jedność myśli włoskiej awangardy nie miała — używając słów samych artystów — charakteru architektonicznego, lecz symfoniczny. Dogmatem stał się kult szybkości, który w istocie znaczył to samo, co apologia walki. W oficjalnych deklaracjach artyści podbudowywali obowiązującą prawdę różnorodnymi treściami i przykładami, dbając przede wszystkim o zachowanie jednolitej, agresywnej tonacji ideowej. Wszystkie elementy głoszonej przez nich ideologii, układały się w serię pojęć i znaczeń, która niczym Bergsonowski ruch *va-et-vient* zaprzeczała trwałości i nieruchomości każdej myśli nurtującej ludzki umysł. Futuryści byli mistrzami antynomicznego myślenia i działania. Metafizyczne hipotezy wyjaśniali za pomocą racjonalnie motywowanych argumentów, naukowe definicje przekształcali w poetyckie metafory, życie utożsamiali ze sztuką, często zaś jeden fragment manifestu stanowił odwrotność innego. Trudno doszukać się w ich teoretycznej puściźnie jednej zasady porządkującej lub systematyzującej całość materiału.

Archimedesowym punktem podpierającym konstrukcję każdego teoretycznego wywodu były sformułowania w rodzaju: „My, futuryści, zmuszamy maszynę, by oderwała się od swych jedynie praktycznych funkcji i wzniosła na wyżyny altruistycznej egzystencji sztuki” lub „Chcemy opiewać tłumy wstrząsane pracą [...] różnobarwne i polifoniczne wpływy rewolucji [...]” itp.⁴⁵ To zauroczenie dynamiką materii czyniło niemożliwym ustanowienie jednego kodeksu norm artystycznych. Zastępująca człowieka maszyna stała się materią żywą, „uduchowioną”, sama uchodziła za obiekt godny futurystycznej sztuki, co było przecież sprzecz-

⁴⁵ E. Prampolini, I. Pannaggi, V. Paladini: *Sztuka mechaniczna*, novembre 1922. Cyt. za: Ch. Baumgarth: *Futuryzm...*, s. 341 oraz s. 35.

ne z wołaniem o pełne wyzwolenie twórczej fantazji. Pojęcia fundamentalne: „materia” i „duch” od samego początku były więc rozumiane bardzo wieloznacznie.

Nieporozumienia i niejasności, jakie narosły wokół problemów przedstawionych w pierwszych manifestach technicznych, próbowali wyjaśnić bracia Corradini w książce zatytułowanej *Sztuka przyszłości (Arte dell'avvenire)*, którą opublikowali w Rawennie w 1910 roku⁴⁶. F. T. Marinetti, podobnie jak inni przedstawiciele grupy mediolańskiej, nie wyrażał oficjalnie żadnych zastrzeżeń do wywodu teoretycznego zawartego w tej pracy, chociaż wiadomo, że rozmowa, jaką na jej temat futuryści przeprowadzili, była bardzo długa i burzliwa.

W przekonaniu A. Ginny i B. Corry ruchliwość materii przejawia się przede wszystkim w symfoniczności jej kształtów. Natura dysponuje bowiem jedynie symfoniami wrażeń, czyli chaotycznymi zbiorami barw, dźwięków, form i linii, które oddziałują na ludzkie zmysły. Symfonię rozumieli autorzy jako prymitywny stan istnienia, jako „mieszanie elementów nie wyrażającą żadnej idei”. Przecistawiali jej syntezę, czyli „wyrażanie idei, to znaczy — jak pisali — stwarzanie czegoś, w czym wszyscy dostrzegają tę samą ideę”. Pierwszym etapem twórczego działania było przekazywanie przedmiotom martwym istniejącym w naturze własnej pasji i indywidualnego uczucia. „Artysta jest tym człowiekiem, który wydiera naturze jej podstawowe elementy, i świadom przeciwieństw, które istnieją między nimi a uczuciami, jakie one wyrażają, komponuje je w różny sposób, ujawniając pasję i grę zawartych w nich sił. Dzieło sztuki można określić jako: pasje wchodzące ze sobą we wzajemne związki i tworzące pewien system. System, który jest identyczny z systemami poruszającymi niebo lub molekuly materii.” Innymi słowy, prawa kierujące życiem wszechświata „nie są niczym innym, jak tylko grą sił między elementami sztuki: są znakami, barwami, masami”.

W dalszej części swoich rozważań uzasadniają autorzy pogląd, że jedna jest istota sztuki, różne są natomiast środki ekspresji. Wartość dzieła mierzy się intensywnością przekazywania własnej pasji przedmiotom natury, siłą ich „uczułowienia”. Dzisiaj ludzie „nie mają już wielkich pasji [...] i tym daje się wytłumaczyć popularność pejzażu w malarstwie i wszystkich innych nienormalnych form artystycznych zorientowanych na ekspresję symfoniczną”. Jedynie futuryści są ludźmi wrażliwymi i dlatego nie przedstawiają martwej natury, ale myśl lub ideę. Tworzą sztukę

⁴⁶ A. e B. Ginanni Corradini: *Arte dell'avvenire*. Tip. Mazzini. Ravenna 1910. Fragment tekstu pt. *Paradoks sztuki przyszłości* przełożyła na język polski W. Jura. W: *Włoski futurizm filmowy...*, s. 58—61. Wszystkie cytaty przytaczamy w dalszej części niniejszych rozważań za tym wydaniem.

wyższą, koncentrując swoje pasje „w bezceremonialnie i całkowicie zauważalnej formie”.

Swobodę wyobraźni twórczej ograniczają tylko cztery formy sztuki czystej: akord określający współzależność między kilkoma wrażeniami, motyw rozumiany jako podstawowy schemat tematyczny pełniący funkcję kompozycyjną, akord-obraz, czyli harmonijny układ kilku wrażeń stanowiący analogię zjawisk, rzeczy lub człowieka, oraz motyw-obraz, tzn. podstawowa częśćka tematyczno-kompozycyjna również oparta na analogii. Artysta może dowolnie operować tymi formami, tworząc dzieła w pewnym sensie otwarte, ponieważ jakości sztuki czystej umożliwiają wzajemną korespondencję między dyscypliną a swobodą, zapewniają równowagę między elementami stałymi i ruchomymi, pomiędzy materiałem ustalonym i przewidzianym oraz kombinacjami nie ustalonymi i nie przewidzianymi. Formy absolutne występują na obszarze wspólnym wszystkim ekspresjom artystycznym, które zawsze rozwijają się równolegle. Takie rozumowanie prowadziło do oczywistego wniosku, że „żadne dzieło nie posiada takiej formy, która nie miałaby jakiegoś odpowiednika we wszystkich innych sztukach”.

Drugie wydanie pracy zatytułowali autorzy *Paradoks sztuki przyszłości*, co tłumaczyli tym, że hipotezy w niej sformułowane „pozornie wydają się fałszywe, ale ich niewątpliwą słuszność potwierdzą czytelnicy w przyszłości”, ponieważ „jeśli nawet teoria ta stwarza wrażenie szaleńczej fantazji, to w rzeczywistości ma ona charakter matematyczny i naukowy”.

Pomijając wewnętrzne sprzeczności i wadliwe konstrukcje zawartych w tekście definicji, warto zwrócić przede wszystkim uwagę na ten biegun, ku któremu wiodła główna tendencja futurystyczna: chodziło mianowicie o egzystencję świata posuniętą tak daleko, że przeciwstawiała się ona racjonalnemu poznaniu. Wyliczone przez autorów z „naukową” precyzją wrażenia i formy sztuki czystej, nie ograniczały przecież swobody twórczej, przeciwnie — ukazywały wyższość człowieka nad materią. Sens kreacji artystycznej nie polegał bowiem na tym, co się artykułowało, ale jak się artykułowało, co w konsekwencji musiało prowadzić do utożsamienia materialnej strony każdego znaku z jego aspektem idealnym. W praktyce polegało to na udziwnianiu sztuki. Pierwszorzędną rolę w procesie twórczym wyznaczali futuryści pierwiastkowi formalnemu, który wskazywał na osobę wypowiadającą, na jej pasję lub stan ducha i na okoliczności towarzyszące wypowiedzianiu. Nie sądzili jednak, że sztuka powinna być pozbawiona treści, ale dobitnie wyrażali przekonanie o wartości artysty, mierzonej jego nowatorskimi osiągnięciami w zakresie formy. Synteza oparta na intensywnym zagęszczeniu ekspresji świadczyła o wielkiej wrażliwości i geniuszu twórcy oraz o jego niezli-

czonych pasjach i zdolnościach demiurgicznego kształtowania świata. Postawa pragmatyczna futurysty nie opierała się więc na prymitywnym zachwycie materią, ale na jej przekształcaniu zgodnie z własnym, duchowym odczuciem.

Marinetti omawiał ten sam problem formy, posługując się innymi przykładami. Fascynowała go martwa materia przetworzona przez człowieka w świat cudów cywilizacyjnych: maszyna jako produkt ludzkiej myśli i pracy, który przerósł swojego stwórcę i stał się motorem progresu współczesnego życia. Maszyna — w jego przekonaniu — coraz bardziej zastępowała naturę, a w przyszłości miała przejąć wszystkie funkcje człowieka. Treścią sztuki powinno więc stać się życie maszyny ukazywane w całej pełni za pomocą syntezy, która uwzględniałaby wszystkie wrażenia techniczne, takie jak: zapach, ciężar, barwę, rodzaj wibracji. W manifestie zatytułowanym *Splendor geometryczny i mechaniczny a wrażliwość numeryczna* (*Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, 1914) podawał autor przykłady metalizacji człowieka (*la metallizzazione dell'uomo*), „umaszynowienia” kobiety i natury, a w *Seksualnej elektryczności* (*Elettricità sessuale*, 1919) oraz w *Zabójczym patriotyzmie* (*Patriottismo insetticida*, 1939) analizował procesy zamiany ludzi na techniczne przedmioty. O wartości takiego dzieła decydowała również pasja twórcy, czyli intensywność artystycznego odczucia. Technika nie była więc — jak się zbyt często sądzi — celem działań artystycznych, stanowiła jedynie instrument, narzędzie do wyrażenia nawet najbardziej abstrakcyjnej myśli, do obsesyjnego ukazywania stanu ducha. Marinetti wyrażał tę myśl w następujących słowach: „Prawie wszyscy ci, którzy posługują się dzisiaj telegrafem, gramofonem, pociągami, rowerem, motocyklem, samochodem, transatlantykami [...] nie myślą o tym, że to wszystko wpływa w sposób decydujący na naszego ducha.”⁴⁷ Boccioni zaś stwierdził dobitnie: „Dla nas obraz jest promieniującą konstrukcją architektoniczną; konstrukcją, której jądrem centralnym nie jest przedmiot, lecz artysta.”⁴⁸ Innymi słowy, za opisanymi lub przedstawionymi w dziele elementami materii krył się zawsze jakiś istotny podtekst, jakieś napięcie między *quasi*-realną sytuacją a konstrukcją psychiczną twórcy.

Nieporozumienia, jakie narosły wokół tzw. materializmu futurystycznego, mają swoje źródła w powierzchownym odczytywaniu manifestów

⁴⁷ F.T. Marinetti: *Distruzione della sintassi — Immaginazione senza fili — Parole in libertà*, maggio 1913. Cyt. za: J. Heistein: *Futuryzm we Włoszech...*, s. 29.

⁴⁸ U. Boccioni: *Dinamismo plastico*. In: *Pittura e Scultura futurista*. Milano 1914. Cyt. za: *Dynamizm plastyczny*. W: Ch. Baumgarth: *Futuryzm...*, s. 333.

futurystycznych. Prawdą jest, że każdy tekst otwierał swoisty hymn pochwalny na cześć materii i techniki, ale nie ulega również wątpliwości, iż zamykała go apologia twórczego geniuszu artysty, człowieka, który — jak pisał Anton G. Bragaglia — może „ujawnić wewnętrzną istotę rzeczy [...], ukazać to, czego nie można zobaczyć [...], uchwycić aspekty rzeczywistości niewyraźne i nieuchwytnie.”⁴⁹ Czytelność manifestów zakłócało, oczywiście, pomieszanie kategorii estetycznych z rozwiązaniami stylistycznymi, nielogiczna konstrukcja tekstu i bombastyczny styl językowy. Ale mimo tych wad redakcyjnych nietrudno zauważyć, że autorzy zwracali szczególną uwagę na uaktywnienie podmiotu i ukazywanie psychologicznych powikłań między bohaterami utworów. Czy tendencja do gromadzenia w wypowiedzi elementów dyskursywnych, takich jak subiektywne interpretacje ukazywanych wydarzeń, ekscentryczny sposób charakteryzowania postaci lub akcentowanie zmian tonacji emocjonalnej, nie stanowi wyraźnego sygnału aktywnej postawy nadawcy wobec świata przedstawionego? Czy antropomorfizacja przedmiotów, ukazywanie ich „stanów duszy” i przeżyć wewnętrznych, nie świadczy o istnieniu psychologicznych uwarunkowań opisywanych zdarzeń? Marinetti wołał: „[...] zastąpić psychologię człowieka [...] intuicyjną psychologią materii”⁵⁰. Poza tym życie dla futurysty zaczynało się wtedy, kiedy on sam wchodził w świat sztuki, wówczas, gdy osobiście odkrywał czas przyszły w teraźniejszości. Stąd liczne motywy autobiograficzne i autotematyczne w utworach futurystycznych. Artysta mówił przede wszystkim o sobie. W nim bowiem jak w soczewce skupiały się wszystkie elementy nowoczesnego myślenia. „Futuryści oraz tworzący w następnych latach surrealiści chcieli faktycznie, zgodnie ze słowami Rimbauda, »zmienić życie«: *furor* technologiczny nie był celem samym w sobie, ale towarzyszył pędowi prometeistycznemu, lękowi o charakter totalnej odnowy [...]”⁵¹ Artysta awangardowy uznawał siebie za ideał moralny, i jakkolwiek brzmiało to zbyt patetycznie, on właśnie miał stać się wzorem dla całej ludzkości.

Futurystyczna walka toczyła się o wyzwolenie człowieka, który byłby zdolny do przeżycia jednostkowego, dającego się utożsamić z „praodczuciem” istniejącym apriorycznie w ludzkiej istocie. Chodziło o zatarcie granicy między tym, co jest indywidualne, a tym, co jest powszechne,

⁴⁹ A. G. Bragaglia: *Fotodinamismo futurista...* Cyt. za: T. Miczka: *Fotodynamiczny kinematograf Antona G. Bragaglii*. „Kino” 1984, nr 5, s. 17—24. Zob. również M. H. i n z: *Die Zukunft der Katastrophe. Mystische und rationalistische Geschichtstheorie zum italienischen Futurismus*. Hamburg 1985.

⁵⁰ Por. F. T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*. Introduzione, testo e note a cura di L. De Maria. Milano 1973, s. 44.

⁵¹ L. De Maria: *Marinetti e il futurismo*. Verona 1973, s. XVII. Por. również M. Carrouges: *La mystique du surhomme*. Paris 1948.

„Nie chcemy oddawać wrażenia czysto optycznego — pisał Umberto Boccioni — lecz doznanie psychiczne i totalne [...] Moim ideałem byłby malarz, który [...] jest w stanie wywołać ideę snu, a więc sen uniwersalny.” W innym miejscu dodawał: „Chcemy uogólnić to, co przypadkowe [...] Dlatego też na miejsce utrwalonego przypadku dajemy samą przypadkowość.”⁵² Z tego względu pomniejszali artyści znaczenie intelektu w procesie twórczym, ale nie negowali całkowicie jego istnienia. W ich przekonaniu ważniejszą rolę odgrywała „boska intuicja”. „Przez intuicję — pisał nieco bełkotliwie Marinetti — rozumiem stan myśli całkowicie intuicyjnej i podświadomej. Przez intelekt rozumiem stan myśli całkowicie intelektualny i woluntarystyczny.”⁵³ „Intuicja nie jest niczym innym, jak tylko rozumowaniem fragmentarycznym i szybszym” — twierdzili Bruno Corra i Emilio Settimelli w manifestie zatytułowanym *Wagi, miary i ceny geniuszu artystycznego (Pesi, Misure e Prezzi del genio artistico, 1914)*⁵⁴. Pobrzmiwają w tym myśleniu echa Bergsonowskiej koncepcji intuicji, o której Georges Deleuze pisał, że „nie jest trwaniem samym. Jest ona raczej ruchem, dzięki któremu [...] posługujemy się naszym trwaniem, by afirmować i rozpoznawać w sposób bezpośredni istnienie innych trwał.”⁵⁵

Dokonane przez nas krótkie repetytorium definicyjne pojęcia „intuicja”, świadczy o tym, że punktem wyjścia sztuki futurystów nie była materia, do której starali się tylko zbliżyć na tyle, na ile pozwalały im odczucia instynktowne, podświadome i pozarozumowe. Obserwacja maszyny i innych zjawisk nie miała nic wspólnego z kontemplacją ani z odczuwaniem czystej przedmiotowości, polegała na „rozpoznawaniu” ruchu przedmiotów, ich dynamicznego związku pomiędzy stanem obecnym a tym, który miał dopiero nastąpić.

Świadomość przemijania czyniła więc z każdego „stanu duszy” przeżycie relatywne, zmienne i nieskończone. Artysta mógł np. zgodnie z koncepcją „mnogości w charakterze jedności” zestawiać obiekty niewspółmierne i nie przylegające do siebie. Podobne przekonanie, nie pozbawione zresztą racji naukowych, towarzyszyło Charlesowi Baudelaire'owi wówczas, gdy pisał o „uniwersalnej analogii” jako podstawie tropów

⁵² Fragment listu z 1911 roku do Nina Barbantiniego. Cyt. za: Ch. Baumgarth: *Futuryzm...*, s. 87.

⁵³ F. T. Marinetti: *Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista*, agosto 1912. Cyt. za J. Heistein: *Futuryzm we Włoszech...*, s. 30.

⁵⁴ B. Corra, E. Settimelli: *Pesi, Misure e Prezzi del genio artistico*, marzo 1914. Cyt. za: M. Żurowski: *Teoretycy futuryzmu...*, s. 175.

⁵⁵ G. Deleuze: *Le bergsonisme*. Paris 1966, s. 3. Cyt. za: S. Borzym: *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1984, s. 27.

artystycznych i uogólnień matematycznych⁵⁶. Futuryści poszli w tym rozumowaniu jeszcze dalej: potraktowali sztukę jako bezpośrednią analogię zjawisk. Negowali wartość podobieństwa, interesowało ich ukazywanie cech rozedrganej i wielopostaciowej materii. Analogia nie oznaczała więc podobieństwa rzeczy, które zawsze oddawało jej aspekt czasowy. Kryła w sobie uchwyconą przez intuicję artysty serię momentów trwania materii, instynktowny i psychiczny odpowiednik totalnego oraz uniwersalnego istnienia przedmiotów, „liryczną obsesję materii” — jak teoretyzował Marinetti.

Najlepszą formą analogii był rytm, czyli artystyczny sposób ukazania wibracji i szybkości. Futurystyczna kategoria rytmu stanowiła przeciwieństwo regularności, powtarzania, intonacji i podobieństwa. „Jest rzeczą głupią — twierdzili twórcy w *Futurystycznym teatrze syntetycznym* — staranie się o logiczne wyjaśnienie wszystkiego, co jest przedstawione, bowiem w życiu nigdy nie możemy ogarnąć kompleksowości problemów związanych z jakimś wydarzeniem, ze wszystkimi przyczynami i skutkami, ponieważ rzeczywistość kotłuje się wokół nas, atakuje masą faktów, które docierają do nas tylko w okrucinach, faktów wzajemnie splątanych, niejasnych, pomieszanych, chaotycznych”⁵⁷, dlatego „powszechny dynamizm musi być oddany jako odczucie dynamiczne [...] a więc nie przedmiot, lecz rytm przedmiotu znajdującego się w ruchu”⁵⁸. Rytm płynnej materii był w istocie swej esencją niemiarowości, przypadkowości, improwizacji i fantazji. Zadanie twórcy polegało na ukazaniu za pomocą nowych środków formalnych jego idei, wartości niematerialnej i nieuchwytej.

Futurystyczna koncepcja płynnej materii miała swoje filozoficzne uzasadnienie w Bergsonowskiej koncepcji wzajemnego przenikania się (*pénétration mutuelle*) wszystkich elementów rzeczywistości⁵⁹. Nie można jednak wysnuwać z jej filozoficznej genezy daleko idących wniosków, ponieważ francuski myśliciel swoją fundamentalną pracę o wieloznaczności świata, zatytułowaną *Trwanie i symultaniczność* (*Durée et simultanéité*), opublikował dopiero w 1930 roku. Przekonanie włoskich twórców awangardowych o tym, że „żaden kształt nie trwa przed nami ustalony”, wynikało raczej z potocznego doświadczenia i zdroworozsądkowej obser-

⁵⁶ Zob. Ch. Baudelaire: *Oeuvres complètes*. Paris 1951, s. 178.

⁵⁷ F. T. Marinetti, E. Settimelli, B. Corra: *Le théâtre futuriste synthétique*, janvier 1915. Cyt. za: *Futurystyczny teatr syntetyczny*. Przeł. I. Dembowski. „Kultura Filmowa” 1971, nr 10, s. 72.

⁵⁸ Fragment odczytu U. Boccioniego wygłoszonego 29 maja 1911 roku w Circolo Artistico. Cyt. za: Ch. Baumgarth: *Futuryzm...*, s. 103. Teorię dynamicznego stanu duszy U. Boccioniego szczegółowo omawia M. Verdone w: *Poetica degli „stati d'animo”*. „Futurismo-Oggi” 1985, nr 3—4, s. 21—23.

⁵⁹ Por. F. Flora: *Saggi di poetica moderna*. Messina 1949, s. 88—92.

wacji rzeczywistości. Na tej podstawie sformułowali oni zasadę symultanicznej twórczości, która obligowała artystę do syntetyzującego opisywania i przedstawiania wielu zjawisk istniejących jednocześnie. W praktyce oznaczało to tworzenie „wieloekspresyjnej symfonii”, ponieważ było rzeczą „głupią rezygnowanie z dynamicznego skoku w próżnię totalnego tworzenia, znajdującego się poza wszelkimi eksplorowanymi dotychczas dziedzinami”⁶⁰, a poza tym „Nic bowiem nie jest tak niedorzeczne — pisał Umberto Boccioni — jak obawa przekroczenia granicy uprawianego gatunku sztuki. Nie istnieją bowiem jako takie rzeźba, malarstwo, poezja. Istnieje tylko i wyłącznie twórczość!”⁶¹

Podsumowując dotychczasowe rozważania, możemy stwierdzić, że kryteria określające, które zjawisko było futurystyczne, a które nie, charakteryzowała mobilność podobna do meandrycznego przebiegu awangardowej myśli. Szaleńcza walka o odnowę sztuki, mimo że została obwarowana licznymi manifestami, przypominała bunt anarchistów. Artyści w zależności od swoich indywidualnych zainteresowań i możliwości niejednokrotnie tworzyli dzieła, o których Edward Balcerzan powiedziałby, że „pachną zdradą”, ponieważ wykraczają przeciw kodeksowi norm futurystycznych⁶².

Zdawali sobie z tego sprawę sami artyści, próbując wielokrotnie określić własny status twórczy i światopogląd estetyczny. Aldo Palazzeschi w wierszu zatytułowanym *Kim jestem?* (*Chi sono?*) pytał:

Czy może jestem poetą?

Z pewnością nie

[...]

Czy jestem więc malarzem?

Bynajmniej.

[...]

A zatem muzykiem?

Nic podobnego

[...]

Kim jestem?

Jestem linoskoczkiem mojej duszy⁶³

⁶⁰ F.T. Marinetti, E. Settimelli, B. Corra: *Le théâtre futuriste...*, s. 72.

⁶¹ U. Boccioni: *La Scultura futurista*, aprile 1912. Cyt. za: *Rzeźba futurystyczna*, W: Ch. Baumgarth: *Futuryzm...*, s. 285.

⁶² Ten właśnie problem niekoherencji doktryny futurystycznej na przykładzie polskiej sztuki awangardowej omawia E. Balcerzan w książce pt. *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków 1982, s. 286 i nast.

⁶³ Fragment wiersza A. Palazzeschiego, cyt. za: *Chora fontanna. Wiersze futurystów włoskich*. Wybrał, przełożył i wstęp napisał J. Kurek. Kraków 1977, s. 59.

Arnaldo Ginna zaprzeczał możliwości udzielenia jasnej odpowiedzi na tak postawione pytanie. W *Radości życia* (*Gioia di vivere*) pisał o sobie niezrozumiałymi słowami:

Ginnà lamp lampit
Corr fat berit
Ginnà, ginnà, corr lampit
Fat, lamperit
Vitamot Vivraromit⁶⁴

Emilio Settimelli skarżył się w *Białawych rzeczach* (*Cose bianchastre*):

Moja dusza jest podobna do aparatu fotograficznego [...] Tak, ponieważ ja również jestem fotografem: utrwalam rzeczy najbardziej nieuchwytnie i to mi się nie udaje...⁶⁵

Futuryści zdawali więc sobie sprawę z tego, że nie osiągają celu, ponieważ dojść do niego nie mogą i nie muszą. Ale przytoczone fragmenty utworów literackich nasuwają nam przypuszczenie, że włoscy twórcy awangardowi często tracili orientację, jak zdarza się to ludziom nadmiernie aktywnym psychicznie i fizycznie, którzy wykonują wiele czynności jednocześnie i w sposób nieuporządkowany. Parafrazując słowa Edwarda T. Halla, można powiedzieć, że współbieżne użycie czasu teraźniejszego i przyszłego stawiało futurystów w sytuacjach zonglerów cyrkowych, którzy zmieniając nieustannie repertuar chwytów, rozwijają dopiero swoje zdolności⁶⁶.

Przychodzi nam również na myśl stwierdzenie Michaela Kirby'ego trafnie oddające istotę futurystycznego modelu sztuki. W książce zatytułowanej *Czas jako tworzywo sztuki: estetyka awangardy* autor pisze: Estetyka, która wysuwa na plan pierwszy stany mentalne, wywołane przez kreacyjne dokonania człowieka, znosi tym samym fizyczne i techniczne granice sztuki. Taka estetyka nie twierdzi że teatr musi posługiwać się słowem, że malarstwo musi być (albo nie być) iluzjonistyczne, że muzyka musi respektować zasady harmonii itd. Sztuką jest wszystko, co prezentuje artysta zakładający, że to, co prezentuje, jest doniosłe dla doświadczenia ludzkiego."⁶⁷ Te słowa wyznaczają bowiem dalszy kierunek naszych refleksji i zakreślają granice dynamicznie zmieniającego się przedmiotu badań.

⁶⁴ Cyt. za: M. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo...*, s. 78—79.

⁶⁵ Cyt. za: ibidem, s. 126.

⁶⁶ Por. E. T. Hall: *Ukryty wymiar*. Warszawa 1978, s. 230—231.

⁶⁷ M. Kirby: *Czas jako tworzywo sztuki: estetyka awangardy*. Przeł. K. Biskupski. W: *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny?* T. 2. Wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski. Warszawa 1987, s. 197.

CZĘŚĆ DRUGA

Pasja i literatura

Rozdział 1

Język (nie)okiełznany

W czerwcu 1914 roku publicysta „Lacerby” w rubryce „Caffè” tak opisywał przebieg inauguracji rzymskiej Esposizione Liberta Futurista Internazionale: „Z niewyczerpaną energią twórczą, mnożyli futuryści [...] ciągle nowe przedstawienia radości i najbardziej oryginalnej poezji. Dyskusja dwóch krytyków sudańskich na temat futuryzmu toczyła się wokół fortepianu rozstrojonego przez Ballę, Marinettiego i Cangiuilla [...]”

Otwarcia wystawy dokonał Marinetti, wygłaszając mowę na temat dynamizmu plastycznego. Potem futuryści celebrowali groteskowy pogrzeb konserwatywnego krytyka, który na skutek upokorzeń doznawanych od futurystów zmarł ze zgryzoty.

Poeta Radiante i malarz Depèro (z głową zakrytą ogromnymi, czarnymi tubami podziurawionymi w kilku miejscach tak, że wystawały mu oczy i nos) przynieśli na ramionach bardzo dziwaczną głowę krytyka z policzkami ozdobionymi wierszami wolnymi autorstwa Cangiuilla, do której przyczepione były na dwóch postronkach ręce z papieru, podparte na nadgryzionej przez mole księdze.

Przebrany za zakrystianina malarz Balla trzymał długi pędzel niczym pochodnię, z której od czasu do czasu rozlegał się dźwięk dzwonka, i nosowym głosem śpiewał psalmy: nieeet, nieeeeet, nieeet, nieeet, nieeet, nieet.

W tym czasie Cangiuillo deklamował słowa na wolności w rytm smutnego marsza żałobnego. Kiedy wreszcie głowa krytyka znalazła się na postawionym w głębi sali katafalku, Marinetti, który był mistrzem ceremonii, zaczął mowę pogrzebową. Wyjaśniał, że ziemniaki, cebule i śmietana wypełniały oraz opasywały mózgowicę krytyka i jego gnijący język, zielonkawe zęby zatruwały jego wiosnę życia i talent, a tchórzliwość zatykała mu uszy i dlatego zasługiwał na zabójcze upokorzenia ze strony poety-rzeźbiarza. Próbuje przewyciężyć zapach zgnilizny, za-

palili Marinetti papierosa i poprosił wszystkich obecnych, aby uczynili to samo. Później, by jeszcze bardziej przyspieszyć rozkład nieboszczyka, deklamował słowa na wolności, napisane przez poetę Luciana Folgorego.”¹

Relacja sprawozdawcy prasowego z niemal predadaistycznej imprezy znakomicie odślania horyzont futurystycznej wyobraźni, dla której moralnie jednoznacznym i naturalnym porządkiem rzeczy stały się profanacje uświęconych wartości i babilońskie „pomieszania języków”. Symboliczny pogrzeb konserwatywnego krytyka był żartobliwą ilustracją zupełnie poważnych przeobrażeń, jakie dokonywały się na początku XX wieku we włoskiej obyczajowości i rzeczywistości językowej. Artyści reagowali, oczywiście, najgłośniej i najbardziej emocjonalnie na wszelkie nowe zjawiska społeczne. Działalność futurystów miała wówczas charakter szczególnego posłannictwa, którego celem było przyspieszenie tego powszechnego procesu postępu za pomocą magicznej siły sztuki wyzwolonej z tradycyjnych schematów tematycznych i formalnych. Słowo poety stało się cudownym środkiem uzdrawiającym schorowany organizm narodu. Słowa wymalowane na policzkach zmarłego krytyka, słowa psalmu śpiewanego przez malarza i mowy wygłaszanej nad grobem zmarłego oraz wiersze niekonwencjonalnie recytowane przez futurystów wymykały się z jakiegokolwiek społecznie usankcjonowanego porządku językowego. Zrzucały „łachmany zużytych nazw” i znaczyły według poety, „tak jakby ktoś zaczął śpiewać, nie znając słów [...] a więc tak jak mi się podoba”².

Pierwsza futurystyczna *action directe* skierowana została więc przeciw istniejącemu językowi. Wynikało to przede wszystkim z faktu, że język jako narzędzie myśli zawsze był najważniejszym czynnikiem w życiu jednostek i społeczeństw, stając się dzięki swej uniwersalności systemem pośredniczącym w konstruowaniu wszystkich innych systemów artystycznych. W przekonaniu twórców awangardowych umowność języka oraz skostniałość jego form mówionych całkowicie izolowały ten podstawowy środek porozumiewania się od radykalnych przemian zachodzących w cywilizacji i w kulturze europejskiej. Z wojennym zapałem przystąpili więc futuryści do odnawiania języka naturalnego, próbując udowodnić, że nie może on być instytucją zbiorową o tysiącletnich tradycjach, ponieważ rozwija się w zależności od jednostkowych uwarunkowań.

Wzorem olśniewającego i nieskończonego bogactwa form komunikacyjnych miał stać się język literacki, a przede wszystkim poetycka arty-

¹ *Immagini della esposizione libera futurista*. „Lacerba”, giugno 1914, nr 11, s. 174–175. Zob. również B. Corra: *La risata italiana*. In: *Battaglie*. Milano 1920, s. 185–186.

² A. Palazzeschi: *E lasciatemi divertire!* Cyt. za: M. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*. Ed. di „Bianco e Nero”. Roma 1968, s. 81.

kulacja słów. Dlatego z uznaniem odnosili się futuryści do artystycznych eksperymentów francuskich symbolistów i postsymbolistów, którzy w praktyce zanegowali tradycyjne systemy metryczne wiersza. Uważnie studiowali twórczość Walta Whitmana, Paula Adama, Octava Mirbeau, Gustava Kahna, Emila Verhaerena i tych ówczesnych poetów, którzy sławili cywilizację przemysłową i nie stosowali powtarzalnej miary liczby sylab, stóp, zestrojów i wersów. Już w 1905 roku reguły wiersza wolnego zaakceptowane zostały przez liczną grupę włoskich luminarzy literatury. Reforma języka poetyckiego stała się w powszechnym odczuciu działaniem koniecznym, któremu jednak zupełnie nowy sens nadali właśnie futuryści, o czym świadczy m.in. refleksja Giana Pietra Luciniego zawarta w *Wolnym wierszu (Verso Libero)*. „Pragnąłem, aby moje dzieło rozwijało się do przodu — pisał artysta w 1908 roku — wchodziło po stopniach i przybierało kształt spirali; aby sytuowało się ponad stożkiem życia (tak wyobrażam sobie uporządkowane życie). W tym kierunku zmierza znak graficzny (jest spiralnym stożkiem), jak waż mityczny splatający tajemnicze eleuzynie, myśl moją skręca i rozwija, uwiecznia życie, jest śmigłem ponad życiem. Giovanni Batista Vico mówi mi, że myśl moja wznosząc się, musi być helikoidalna; Bergson, że musi być ciągła. Identyczne elementy tu się powtarzają i tu się przeobrażają, zmieniają ekspresję, zachowując istotę rzeczy, ale wszystko wywodzi się z mojego bytu. Czyż więc artysta nie musi mówić o drugiej stronie sztuki, o egoizmie estetycznym, o wolności, o rewolucji?”³ Futurystyczna koncepcja języka miała więc swoje źródło w filozoficznych i matematycznych modelach określających ruch ludzkiej myśli i kształt materii za pomocą takich figur przestrzennych, jak stożek, elipsa i spirala. Znakomicie ilustrują tę tendencję awangardową wszystkie graficzne notacje poetyckie, które opierały się na geometrycznych wzorach właśnie tych trzech układów spacji.

Stożek symbolizował każdą formę życia. Elipsa, czyli jeden z zamkniętych i nachylonych przekrojów stożkowych, ilustrowała wznoszącą i opadającą linię życia. Linia wzrostu oznaczała możliwość wyjścia ponad stożek. Jak wiadomo, odległość każdego punktu od dwóch ognisk przekroju stożkowego jest wielkością stałą, dlatego wszystkie próby wyjścia skazane są na niepowodzenie. Pozostaje jedynie irracjonalna możliwość wyrwania się z zamkniętej pułapki, intencjonalne przerwanie linii ciągłej i zniszczenie któregoś ze stałych elementów figury. Elipsa symbolizowała więc w tym modelu teoretycznym cykliczność istnienia, którego

³ G. P. Lucini: *Ragion poetica e programma del verso libero*. Ed. di „Poesia”. Milano 1908. Cyt. za: ibidem, s. 143. Czytelników zainteresowanych językoznawczą interpretacją poetyckiego języka futurystycznego odsyłamy do: G.-B. Nazzaro: *Introduzione al Futurismo*. Napoli 1973, s. 161—173.

treść zawsze musi skupiać się wokół własnej formy, ponieważ nie potrafiła jej przekroczyć. Spirala stanowiła przeciwieństwo elipsy, była linią krzywą, składającą się z nieskończonej ilości zwojów, zbliżających się do bieguna stożka i oddalających się coraz bardziej od punktu wyjścia. Symbolizowała tutaj wyzwoloną myśl wymykającą się z eliptycznego porządku, z błędnego koła życia i „rozwijającą się w wiecznym continuum”.

Futurystyczna koncepcja ducha ludzkiego nawiązywała więc do najstarszej tradycji filozofii wyzwolenia, która wskazywała człowiekowi drogę wyjścia z najbardziej zawiłej sytuacji. Paolo Santarcangeli tak pisał o uwikłaniu sztuki w odwieczny mit wolności: „[...] symboliczny charakter labiryntu nie ginie, lecz w kombinacji wszystkich możliwości labirynt jako świat osiąga nowy stopień rzeczywistości, rozciągając się na wszystkie sztuki [...] Jeśli nawet sztuka w każdej epoce śpiewa własną melodię w zawsze nowej notacji i jeśli za każdym razem znajduje inny wyraz dla zrealizowania swej misji charakterystycznej wyzwolenia z ciemności, [...] to symbol labiryntu reprezentuje sposób, w jaki w różnych epokach historycznych człowiek przedstawiał sobie swój własny los, podczas gdy pozostała pomimo wszystko niezmienna najważniejsza idea przewodnia: świadomość, że zawsze będziemy mogli osiągnąć wolność naszego ducha — czy to poprzez wiarę, wiedzę lub jedynie wytrwałość, które przeciwstawiamy przeznaczeniu.”⁴ W przekonaniu futurystów drogę do wyzwolenia z labiryntu życia wskazywała jedynie eliptyczna i spiralna myśl artysty, pozbawiona bowiem określeń konkretnego czasu i miejsca urzeczywistniała w cudzie sztuki uniwersalne prawa wszechświata i utopijną wizję przyszłości.

Charakterystycznym przykładem może być tutaj utwór zatytułowany *Elipsa i spirala. Film + słowa na wolności* (*L'ellipse e la spirale. Film + parole in libertà*, 1915), który napisał Paolo Buzzi za pomocą techniki „automatyzmu psychicznego”⁵. Czarną elipsę określał poeta jako „fakt nieśmiertelny ze swej natury, ze swoich chrząstek [...] wszystko co płacze [...] się szaleńczo we łbie” i przeciwstawia „śmierć życiu [...] życie śmierci”, jako labirynt, z którego drogę wyjścia odnajdzie jedynie „wesoły, śmieszny (mechaniczna marionetka), prawdziwy człowiek przyszłości”, na czerwono-czarną spiralę zaś „wspinają się [...] deszczowe nasiona

⁴ P. Santarcangeli: *Księga labiryntu*. Przeł. I. Bukowski. Warszawa 1982, s. 384—385.

⁵ W historii literatury za pierwszy utwór pisany techniką „automatyzmu psychicznego” uważa się *Champs magnétiques* A. Bretona i Ph. Soupaulta z 1919 roku. P. Buzzi sam przypisuje sobie prekursorskie odkrycie tej techniki we wstępie do: M. Nadeau: *Antologia del Surrealismo*. Milano 1947. Por. również M. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo...*, s. 137—143.

wojny (wiecznej, gdziekolwiek są) mikroby i mikroby”, które poruszają się niespokojnie, podążając do przodu⁶. Zauważmy, że skomplikowany sam w sobie motyw labiryntu wyeksplikowany został za pomocą równie skomplikowanego, sztucznego języka, w którym próżno by szukać miarowości i regularności poetyckiej. Sens twórczości polegał bowiem na dostosowaniu formy wypowiedzi do duchowej istoty rzeczy. Poezja futurystyczna stała się więc stenogramem procesu percepcowania skrajnie dynamicznej i meandrycznej myśli artysty: zdania eliptyczne rozbudowane „wszerz” fali czasu i przestrzeni prowadziły bardzo krętą ścieżką rozwój intrygi. Język zupełnie „przestrajał” swoje znaczenia i gubił każdy rytm pod dyktando nieposkromionej myśli poety.

Egoizm estetyczny artysty, o którym pisał Gian Pietro Lucini, czynił z czytelnika bezradnego interlokutora w „rozmowie” z autorem, który przemawiał własnym, czasami zupełnie niezrozumiałym językiem. Jego myśl nierzadko poruszała się tak swobodnie w labiryncie życia, że przybierała postać krańcowej formy solipsyzmu. „Nieużyteczność i sztuczność — przekonywał Ardengo Soffici — powinny być podstawowymi cechami czystej twórczości estetycznej [...] Sztuka nie jest rzeczą poważną [...] Nie jest ważne, czy będzie ona rozumiana.”⁷ Artysta awangardowy przyznawał więc sobie prawo do naruszania wszystkich reguł komunikacyjnych, co osiągał zwykle przez stosowanie elementów zaskoczenia, niespodzianki, groteski, absurdu, karykatury, ekscentryczności, kpiny, ironii, szyderstwa i dowcipu. Twórczość literacka polegała przede wszystkim na pomysłowości i poszerzaniu granic języka naturalnego. Futuryzm programowo zanegował całościowy i systemowy charakter *langue*, zastępując go zindywidualizowanym i pozbawionym stałych wewnętrznych zasad klasyfikacji *parole*⁸.

Paradoks był jednak nieodłącznym atrybutem futurystycznego stylu bycia. Znamienne jest to, że euforia, związana z całkowitą swobodą twórczą, potrzebowała oparcia w szczegółowych programach określających warunki i techniki działania. Lawinowo bowiem publikowane manifesty wyraźnie wyznaczały granice futurystycznej wyobraźni i nadawały

⁶ P. Buzzi: *L'ellisse e la spirale. Film + parole in libertà*. Ed. futuriste di Poesia. Milano 1915. Cyt. za: T. Miczka: *Literatura odnowiona kinem*. Fragment poematu P. Buzziego przeł. W. Jura. W: *Włoski futuryzm filmowy*. „Film na Świecie” 1986, nr 325—326, s. 39—41.

⁷ A. Soffici: *Fine dell'arte*. In: *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste*. Vol. 4: *Lacerba, La Voce*. Torino 1961. Cyt. za: J. Heistein: *Futuryzm we Włoszech*. W: *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*. Red. J. Heistein. Wrocław 1977, s. 49—50.

⁸ Por. T. De Mauro: *Introduzione alla semantica*. Bari 1975, s. 89, 101 i 116.

pewien wyczuwalny rytm ewoluującej nieustannie myśli estetycznej włoskiej awangardy.

Autorem niemal wszystkich manifestów literackich był Filippo T. Marinetti, który chyba jako jedyny spośród liczego grona „nowych pisarzy” starał się dokładnie realizować własne, ciągle modyfikowane programy, co nie okazało się wcale korzystne dla jego twórczości artystycznej. Inni twórcy starali się raczej wypracować własne style, które nie podważały fundamentalnych zasad doktryny futurystycznej, choć pomijały niektóre szczegółowe elementy programu literackiego. Upodobania i maniery estetyczne poszczególnych artystów najlepiej obrazują epitety i przydomki, jakimi obdarzała ich reszta członków awangardowej bohemy. Na przykład Francesca Cangiulla nazywano „królem uliczników”, Alda Palazzeschi — „ekwilibrystą spacerującym pomiędzy rzeczywistością i halucynacją”, Corrada Govoniego — „mistrzem kaprysu”, Giovanniego Papiniego — „antyfilozofem”, a Ardenga Sofficiego — „mistrzem zmysłowego obrazu”. Najbardziej ekstrawagancki poeta, jakim był przywódca ruchu, nie został jednak obdarzony przydomkiem, który wyraźnie wskazywałby na jego „specjalizację” futurystyczną. Marinetti interesował się rozmaitymi aspektami rzeczywistości i wypróbowywał wszystkie techniki pisarskie, co w rezultacie czyniło jego sztukę powierzchowną, a jego postawę ekshibicjonistyczną mało przekonującą.

Grafomańskie teksty Marinettiego mają niewątpliwie dla współczesnego historyka kultury duże znaczenie, ponieważ dokumentują i ilustrują dzieje całego ruchu, a zwłaszcza ewolucję awangardowej poetyki literatury. Na ich podstawie można wyodrębnić prądy i kierunki, które dominowały w futurystycznym strumieniu swobodnych myśli. Informacje bowiem na temat literatury zamieszczał autor w każdym niemal manifestie i artykule. Jednak pomimo to, że reforma artystyczna rozpoczęła się na gruncie sztuki słowa, pierwszy manifest literatury futurystycznej opublikował Marinetti dopiero w 1912 roku, przez kilka następnych lat wzbogacając jego treści w licznych suplementach.

W nowej literaturze widoczna stała się ogólna tendencja do ikonizacji znaku werbalnego. Rozwijająca się bowiem spiralnie i eliptycznie myśl poety zachowywała pełnię swobody w obrazie literackim. Obraz traktował Marinetti jako bezpośrednią analogię realnego zjawiska, która pozbawiona zbędnych ozdóbników językowych (np. zaimków przysłównych, mocnych form osobowych, przymiotników i znaków przestankowych) ukazywała albo pozwalała bezpośrednio zobaczyć — jego podstawową cechę, jego dynamiczną istotę⁹. Obraz powinien być skrótowy jak synteza i szybki jak mgnienie oka, tak aby likwidował kategorię czasu.

⁹ Zob. ibidem, s. 31.

Zadaniem artysty było poszukiwanie takiej formy i materii językowej, która zachowywałaby ciągły i symetryczny stosunek „przedstawienia” literackiego do „przedstawionego” obiektu. Innymi słowy, obraz literacki upodabniał się do ikony, w której, jak wiadomo, łatwiej zaciera się granica pomiędzy planem treści a planem wyrażenia. Futurysta komunikując właściwości rzeczy, materializował semantykę znaku werbalnego, eksponował tworzywo, które podsuwała mu twórcza intuicja. Organizował materię językową zgodnie z zasadą *adacquatatio intellectus ad rem*. W praktyce proces ikonizacji przybierał niekiedy formy skrajne. Zapis graficzny niejednokrotnie nadawał wyraźnie plastyczny kształt obrazowi literackiemu, a układ przestrzenny liter, sylab i wyrazów naśladował ruchy materii. W przekonaniu Marinettiego pasją poety powinno być rozwijanie wyobraźni wizualnej, która pozwoliłaby ujrzeć to, co jest niewidoczne i uniwersalne oraz podsuwałaby mu kompozycyjne rozwiązanie obrazu literackiego.

Problem ikonizacji języka wiązał się również z tendencją do reifikacji znaku werbalnego. „Trzeba zniszczyć składnię, dysponując rzeczownikami w przypadkach, jakie one tworzą” — pisał Marinetti, nawołując jednocześnie do unikania lub przekształcania innych części mowy¹⁰. Wzrastała w literaturze rola czasowników i przymiotników odrzeczownikowych, bezprzyimkowych zestawień typu: przestrzeń-nic, zęby-lampy, karabiny maszynowe = żwir + łomot fal + żaby, Zang-tumb-tumb-zang-zang-tuuumb itp. oraz bezokoliczników wyrażających czynność bez określenia osoby, liczby, trybu, strony i czasu. Urzeczowieniu języka służyły także te elementy wypowiedzeniowe, które wskazywały na hałas, ciężar i zapach przedmiotów, oraz tzw. semaforyczne (optyczne) zastosowanie przymiotników.

Trzecia tendencja dotyczyła turpizacji języka. „Nie istnieją słowa szlachetne czy grubiańskie, eleganckie czy brzydkie”; „Hańba słowom ostrożnym” — takie i tym podobne hasła zapełniały całe strony manifestów. Aldo Palazzeschi poetyzował: „Spójrz na te dwa goździki/na środku ulicy?/ Jakże są eleganckie?/Żyją na ramionach swoich amantów/ /którzy są kurwami/jak ja.”¹¹ Francesco Cangiullo opisywał sprawy dla poezji ważne, w wierszu zatytułowanym *Syfon ze złota* (*Il sifone d'oro*): „[...] oczy fosforyzujące /nimfy błyszczące i źródła posrebrzane /gdzie nimfy się kąpią /i obrośnięte włosami wzgórków wenery /członki szczących faunów. /O poeci suchotnicy /czy możecie opiewać je również wy?”¹² Mistrzowsko posługiwał się wulgarnym językiem przywódca ruchu, który

¹⁰ F. T. Marinetti: *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, agosto 1912. Cyt. za: L. De Maria: *Marinetti e il futurismo*. Verona 1973, s. 77.

¹¹ A. Palazzeschi: *I fiori*. Cyt. za: ibidem, s. 383.

¹² F. Cangiullo: *Il sifone d'oro*. Cyt. za: ibidem, s. 459—460.

zamieszczał w swoich tekstach najbardziej śmiałe przykłady i prawdziwej literatury.

Naczelną funkcją słowa w literaturze futurystycznej była funkcja „utrwalania nieporządku”. Obrazy poetyckie, które miały nieskończony zasięg znaczeniowy, łączyły się w nieprzerwany łańcuch, pozbawiony związku logicznego i przyczynowego. Anarchistyczna pełnia twórczej swobody przejawiała się w bardzo zróżnicowanych formach językowego dysonansu. Czasami zabiegiem dominującym było wydłużanie lub skracanie wyrazów, innym razem antropomorfizacja, jak w wierszu Marinettiego: „Wszystkie ostre pryzmaty fal szaleją / Ból czerwonych / nie / nie / / TAK / TAK / TAK / miękka huśtawka / światłocieni / Po prostu / odpoczywanie w dali / Półcień niezadowolony.” Często obrazy poetyckie, „uporządkowane” za pomocą techniki wyliczania, zredukowane zostały do nomenklatury, zestawu zjawisk i cyfr: „Skład drzewa. / Teatr Goldoni. / Niczyje dzieci, / przedstawienie popularne. / 29. / 31. / Bar Pod Gwiazdą Polarną. / Assunta Chiodaroli, / położna. / Parisina Sudori, / cerowanie. / Sztuka nierobienia dzieci.” lub do serii wyrażenń onomatopeicznych: „tatatatata picpaczam pacpaczampampac” itp.¹³ Repertuar chwytów był bardzo szeroki zgodnie z awangardową formułą głoszącą, że artysta dysponuje „wyobraźnią bez łączników” (*Immaginazione senza fili*)¹⁴.

Materia językowa, w przekonaniu Marinettiego, powinna ponadto używać tego typu konkretność, jaka cechuje komunikację przez dotyk. W wielu manifestach wspominał autor o rozwijaniu wrażliwości dotykowej, która kierowałaby ludzką myślą i czyniła ją podatną na odbiór instynktownych bodźców. Manifest pt. *Dotykowość (Il tattilismo)* opublikował dopiero w 1922 roku, jednak spostrzeżenia dotyczące wpływu uścisku ręki, pocałunku i stosunku cielesnego na charakter języka mówionego wykorzystywane były w praktyce twórczej przez wielu artystów już od początku drugiej dekady XX wieku. Komunikacja dotykowa miała bowiem ogromne znaczenie w deklamacji futurystycznej. Literatura przeznaczona była przede wszystkim do wygłaszania przed publicz-

¹³ Fragmenty wierszy *Tak tak ot tak* F. T. Marinettiego i *Przechadzki* A. Palazzeschiho przytaczam za: Chora fontanna. *Wiersze futurystów włoskich*. Wybrał, przełożył i wstęp napisał J. Kurek. Kraków 1977, s. 56 i 69. Zob. również L. Spitzer: *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires 1945, w której autor interesująco omawia literacką technikę wyszczególniania faktów, nazywając je chaotyczną wyliczanką.

¹⁴ Słowo *il filo* ma w języku włoskim kilka znaczeń, co powoduje, że w polskich tłumaczeniach *immaginazione senza fili* określano jako „wyobraźnię bez łączników” (zob. J. Heistein: *Futuryzm we Włoszech...*, s. 29 i 32) lub „wyobraźnię bez drutów” (zob. J. Ugniewska: *Historia literatury włoskiej XX wieku*. Warszawa 1985, s. 37). Wydaje się, że obydwa przekłady trafnie oddają intencję autora manifestu i można je stosować zamiennie.

nością. Manifest *Deklamacji dynamicznej i synoptycznej* (*La declamazione dinamica e sinottica*) z 1914 roku określał jedenaście zasad poprawnej recytacji: 1) artysta powinien być ubrany w smoking (*anonima*); 2) powinien odczłowieczyć głos (*disumanizzare la voce*); 3) grymasy i ruchy oczu pozbawić ludzkiej treści; 4) naelektryzować głos; 5) wykonywać gestykulację geometryczną opartą na ruchach określających kierunek siły vitalnej; 6) lub gestykulację plastyczną i topograficzną; 7) winny towarzyszyć mu dźwięki podstawowych instrumentów, do których zaliczono młoteczki, pałeczki, trąbki, bębny, piły i dzwonki; 8) inni recytatorzy powinni przeszkadzać aktorowi wygłaszającemu tekst przez pomieszanie swoich głosów z jego mową (*mescolanza di voci*); 9) recytator powinien poruszać się po sali w nierównym tempie, rozrzucając słowa na wolności (*sparpagliamento delle parole in libertà*); 10) poetycki nastrój można spotęgować, zwracając uwagę publiczności na umieszczone w sali teorematy i tablice walorów lirycznych; 11) deklamacja jest aktem twórczym, który wymaga od recytatora pomysłowości i zdolności do stworzenia niezwyklej atmosfery¹⁵.

Ogólny wzorzec futurystycznego języka oferował więc zestawy wyborów oraz preferencji dla takich alternatyw wypowiedzeniowych, które nigdy nie stabilizowały się, ale przez ciągły rozwój określały intelektualną, społeczną i uczuciową orientację artysty. Futurysta uczył się roli poety, powieściopisarza i dramaturga dzięki nieustannemu powiększaniu zakresu środków językowych. Korzystając z doświadczeń współczesnej socjolingwistyki, możemy powiedzieć za Basilem Bernsteinem, że twórca awangardowy posługiwał się skrajnie rozbudowanym kodem mowy, który charakteryzował się słabą przewidywalnością syntaktyczną. „Podstawową funkcją tego kodu — zdaniem angielskiego językoznawcy — jest przygotowanie i przekaz znaczeń względnie eksplicytnych, z czego nie wynika, że znaczenia te muszą być konieczne abstrakcyjne, lecz że mogą być takie. Kod ten sprzyja opracowaniu i transmisji werbalnej unikalnych doświadczeń jednostki, [...] jest systemem stymulującym wrażliwość użytkowników na odrębność, różnice i wszelkie ich implikacje oraz podkreślającym możliwości organizacji doświadczenia za pomocą złożonej hierarchii pojęciowej.”¹⁶ Podążając dalej za rozumowaniem autora, nazwiemy futurystyczny wzorzec artykulacji partykularnym modelem mowy, ponieważ odzwierciedlał on całkowicie subiektywne po-

¹⁵ Szczegółowo omawia to zagadnienie M. Verdone w: *Declamazione nelle avanguardie*. „Futurismo-Oggi” 1986, nr 3—4, s. 27—28.

¹⁶ B. Bernstein: *Socjolingwistyka a społeczne problemy kształcenia*. Przeł. K. Biskupski. W: *Język i społeczeństwo*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1980, s. 100—101.

rządki relacji do świata i przedmiotów¹⁷. W kod rozbudowany z natury rzeczy wpisana jest możliwość zmiany zasad syntaktycznych i operacji językowych. Futuryści przesadnie korzystali z tego przywileju, jako że język był dla nich narzędziem służącym do realizacji uniwersalistycznych porządków znaczenia.

Kody rozbudowane wynikają z określonych procedur planowania, które stymulują wyższy poziom organizacji syntaktycznej i selekcji leksykalnej. Wyjątkowy charakter procedur futurystycznych polegał jednak na tym, że zakładały one zarówno najbardziej partykularny model artykulacji, jak i znaczenia. Ważne było wszak to, „żeby poeta — trawestując słowa artystów — wychodził sam z siebie, płomienny, pompatyczny i rozrzutny, aby spotęgować entuzjastyczne wrzenie pierwotnych elementów”¹⁸. Dlatego futurystyczny rozbudowany kod językowy bardzo luźno związany był ze społeczną strukturą czasu wybuchowego, mimo że to ona właśnie stworzyła dogodne warunki do jego powstania. Z doświadczeń życiowych „społeczeństwa gorącego” wyciągnął futuryzm konsekwencje skrajne, prowadzące do sytuacji całkowitego zniewolenia kodu językowego przez jednostkę, do sytuacji zupełnie nowej w dziejach literatury.

¹⁷ Ibidem, s. 102.

¹⁸ Por. m.in. F. T. Marinetti: *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, février 1909. Cyt. za: *Akt założycielski i manifest futuryzmu*. Przeł. M. Czerwiński. W: *Artyści o sztuce*. Wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska. Warszawa 1963, zwłaszcza s. 148—150.

Rozdział 2

Słowa na wolności

Stary włoski słownik rodzajów i gatunków literackich futurystom nie wystarczał¹⁹. Poszukiwali nowych literackich sytuacji komunikacyjnych, przekraczając granice poezji, dramatu i epiki oraz przekształcając formuły estetyczne tradycyjnych gatunków. Pierwszą sztuką przewodniczką stała się poezja, której prawa decydowały o rozwoju wszystkich pozostałych dziedzin twórczości literackiej. Rozróżnienia rodzajowe i gatunkowe funkcjonowały więc w granicach zakreślonych przez „wyzwolone słowa” poetyckie.

Futuryści nie negowali jednak całkowicie autonomii poszczególnych rodzajów. F. T. Marinetti w pierwszym okresie swej działalności artystycznej pisał przede wszystkim powieści, mimo że teorię tego rodzaju literackiego sformułował dopiero w 1939 roku. *Manifest dramaturgów futurystycznych* (*Manifesto dei Dramaturghi futuristi*) powstał już w 1911 roku, a więc kilkanaście miesięcy przed opublikowaniem *Manifestu technicznego literatury futurystycznej*. W centrum uwagi włoskiej awangardy była jednak zawsze poezja, której nowe mechanizmy retoryczne degradowały lub unowocześniały epickie i dramatyczne struktury gatunkowe.

Materia językowa pierwszych powieści Marinettiego nie różniła się bardzo od dotychczas obowiązującego schematu genologicznego. Szokowały one raczej czytelników skandalizującymi i okrutnymi treściami, aniżeli środkami formalnymi. Niemniej wnikliwa lektura np. *Króla Hulaki* (*Le Roi Bombance*, 1905), utworu wzorowanego na *Królu Ubu* (*Le Roi Ubu*, 1896) Alfreda Jarry'ego, oraz *Mafarki futurysty* (*Mafarka*

¹⁹ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że system „włoski” w zakresie rodzajów i gatunków literackich znacznie różni się od systemu stosowanego w Polsce, np. termin „poezja” funkcjonuje często zamiennie z terminem „literatura”. W naszych rozważaniach posługujemy się „polską” terminologią, ale zgodnie — oczywiście, w tym stopniu, w jakim jest to możliwe — z intencjami autorów tekstów futurystycznych.

le *futuriste*, 1910) pozwala dostrzec nie tylko rubaszne i wulgarne słownictwo, ale również pewne rozluźnienie układu wyrazów w zdaniu (np. przemieszczanie podmiotu), niezupełnie poprawne użycie czasowników oraz metaforę charakterystyczną dla wiersza wolnego, którym wówczas autor najbardziej się interesował. O tym, co naprawdę zaprzętało jego umysł, można się przekonać, czytając np. następujący fragment *Mafarki*...: „I tak wielka nadzieja świata, wielki sen o muzyce absolutnej, spełniał się wreszcie w skrzydłach Gazurmah... lot wszystkich pieśni ziemi osiągał doskonałość w ich szerokim, natchnionym rozkołysaniu!... Boska żądzo Poezji! Pragnienie płynności! Szlachetne podszepty dymów i płomieni!...”²⁰ Podobne wyznania poetyckie zapełniały strony *Elektrycznych manekinów* (*Poupées Électriques*, 1909), *Jednopłatowca papieża* (*Le Monoplan du Pape*, 1912) i innych powieści napisanych przez założyciela ruchu.

W okresie od 1909 do 1912 roku futuryści reformowali wiersz wolny, pozbawiając go stopniowo wszystkich elementów metrycznych i rytmicznych²¹. Wyróżniającą zasadą twórczą stało się zapośredniczanie warstwy organizacyjnej wiersza z językowym obrazem futurystycznej myśli i wizji świata. Paolo Buzzi (*Samoloty — Aeroplani*, 1909; *Wiersze wolne — Versi liberi*, 1913), Aldo Palazzeschi (*Podpalacz — L'Incendiario*, 1910), Corrado Govoni (*Poezje elektryczne — Poesie elettriche*, 1911) i Luciano Folgore (*Pieśń motorów — Il Canto dei Motori*, 1912) zaludniali poezję postaciami „żywych” przedmiotów i cudów techniki, zmieniając jednocześnie kształty wersyfikacyjne i ideograficzne różnych konwencji gatunkowych. Tematom i konstrukcjom wersyfikacyjnym utworów poetyckich podporządkowali twórcy również ich warstwy foniczne. Oryginalność tych wierszy polegała przede wszystkim na wprowadzeniu współczesnych motywów tematycznych oraz autorskiej polemiki z tradycją poetycką. „Jestem poetą, który oddaje ci hołd — pisał Palazzeschi — podpalaczem przez poezję.”²²

²⁰ F. T. Marinetti: *Mafarka le futuriste. Roman africain. Préface*. Paris 1910. Cyt. za: L. De Maria: *Marinetti e il futurismo...*, s. 320.

²¹ Periodyzacja literatury futurystycznej jest nadal problemem bardzo dyskusyjnym. E. Falqui wyróżnia jedynie poszczególne fazy wiersza wolnego: od słów na wolności do aeropoezji (*Futurismo e Novecentismo*. Torino 1953). M. Verdone wyszczególnia trzy okresy, w których dominowały: wiersz wolny, słowa na wolności i tablice wolnych słów (*Cinema e letteratura del futurismo*. Roma 1968). Natomiast L. De Maria proponuje podział na dwie fazy. Pierwsza, w której rozwija się wiersz wolny, obejmuje lata 1909—1913, druga (1914—1944) to okres rozwoju słów na wolności. W niniejszych rozważaniach przyjmujemy podział dokonany przez M. Verdona, poszerzając go o te eksperymenty futurystyczne, które miały miejsce w latach dwudziestych i trzydziestych.

²² Cyt. za: L. De Maria: *Marinetti e il futurismo...*, s. 359—360.

Futuryści wtórowali wówczas najczęściej Marinettiemu w wyrażaniu nienawiści do Wenecji i księżycu, do tych symboli życia, które upodobali sobie dawni artyści. W *Tours le Clair de lune!* (1909) oraz w manifestie zatytułowanym *Zabijamy jasność księżycu!* (*Uccidiamo il chiaro di luna!* 1911) dominowała pogarda do dziewiętnastowiecznej poezji: „Smutny księżycu, zaspany i przeszły — woła Marinetti — Przekreślam cię za jednym zamachem / zapalając reflektor / wzniosłego elektrycznego blasku / / który jest nowy, jaśniejszy / niż twój.”²³ W podobnym tonie i stylu językowym utrzymane były wiersze Paola Buzziego, m.in. *Pies, który szczeka na księżyc* (*I cane che ulula la luna*), „preludium antyromantyczne” Enrica Cavacchioliego (*Przeklęty księżyc!* — *Maladetta la luna!*) i liryczne wyznania innych entuzjastów słońca i techniki.

Poetykę wiersza wolnego z powodzeniem wykorzystywano również w twórczości powieściopisarskiej, czego znakomitym przykładem stała się powieść Palazzeschiego pt. *Kodeks Perelà* (*I Codice di Perelà*, 1911). Losy nowego Chrystusa, Perela — człowieka z dymu, z łatwością można rozpisać na wersy poetyckie, nie wspominając już o brzmieniowo zorganizowanej onomatopei w rodzaju „Bdbun... Bdbun... bun... bun... Dan... Dan”²⁴.

Oczywiście, takie rodzaje instrumentacji dźwiękowej, jak wiersz wolny i onomatopeja, znane już poetom od wielu lat, nie pozwalały wyraźnie oddzielić literatury futurystycznej od dorobku innych prądów i szkół artystycznych, które masowo pojawiały się w tym okresie w różnych krajach europejskich. Prawdziwym wyzwaniem przeciw językowi literackiemu okazała się dopiero teoria „słów na wolności” sformułowana w 1912 roku w *Dodatku do Manifestu technicznego literatury futurystycznej* (*Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista*). *Parole in libertà* były pierwszym wielkim odkryciem futurystycznym i dokonały prawdziwego przełomu nie tylko w dwudziestowiecznej poezji, ale jak słusznie zauważył Francesco Flora, słowa uwolnione od gramatyki i logiki zmieniły całą sztukę współczesną²⁵.

Słowa na wolności gwarantowały niską przewidywalność syntaktyczną i znaczeniową, dlatego otwały drogę do „wyobraźni bez łączników”. Kakofonia dźwięków, enharmonia liter, sylab i wyrazów — oto podstawowe środki futurystycznej fantazji, której obce były logiczne schematy, alfabety, układy czasowe i przestrzenne, związki przyczynowe oraz

²³ Ibidem, s. 306.

²⁴ Niejasności istniejące we „włoskim” systemie rodzajowo-gatunkowym oraz futurystyczne, świadome pomieszanie gatunków i rodzajów literackich sprawiają wiele trudności klasyfikacyjnych historykom literatury, którzy w antologiach jednego rodzaju zamieszczają jednocześnie wiersze i fragmenty prozy. Por. np. *Poesia futurista italiana a cura di (R. Jacobbi.)* Parma 1968.

²⁵ F. Flora: *Saggi di poetica moderna*. Messina 1949.

imitacje rzeczywistych zjawisk. Od 1913 roku wysiłek włoskich twórców awangardowych skoncentrował się na tworzeniu sztucznego języka, który zachował z języka naturalnego jedynie oderwane słowa, pozbawiając je wszystkich obowiązujących dotąd reguł lingwistycznych. Futuryści pierwsi proklamowali hasło głoszące, że wszystko jest w poezji możliwe, ale własną twórczością tylko do pewnego stopnia potwierdzili jego zasadność.

Po raz pierwszy poznawczy wysiłek świadomości poety obiektywizował się w takim oto wyznaniu lirycznym autorstwa Arnalda Ginny:

SOWA

Gogó currugu. Goooo Curr

Guee Gueee Gogō.

Corot, corot, currut, currut

Quo là, là quo

Lontiami Lontamii

Sil — Siiiill

Giacomo Balla na wieczorach futurystycznych z rozrzwinięciem śpiewał *Pieśń o maju* (*Canzone di maggio*), która ograniczała się do zwrotek w rodzaju:

Titatō Titatō Titati Titatō

Kwiat??

a Giovanni Gerbino jeszcze w 1926 roku udoskonalał foniczną warstwę futurystycznego wynalazku w *Telegrafie i telefonie duszy* (*Telegrafo e telefono dell'anima*):

GŁOS WYRZUTU SUMIENIA

Część pierwsza:

Eeeee

Część druga:

Eeeeeeeeeeeee

Część trzecia:

Eeeeeeeeeeeeeeeeeeeee

Prawdziwym mistrzem „nowej poezji” był jednak Fortunato Depèro, który na przełomie 1913 i 1914 roku sformułował zasady tzw. onoma-
-języka, czyli systemu znaków naśladowujących siły przyrody. W rezultacie powstały takie oto liryczne żarty:

Scioscìo — berefio — slappe

Slapassia — siijo — siijo

Flokiposciò — asiaciija²⁶.

²⁶ Fragmenty wierszy A. Ginny, G. Balli, G. Gerbina i F. Depèra przytaczamy za przedrukiem w: M. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo...*, s. 79 i 82. F. Depèro kilkakrotnie podejmował jeszcze próby unowocześniania języka arty-

Wybraliśmy przykłady, w których rozbudowany kod językowy występował w formie skrajnej, ponieważ znakomicie ilustrują one sytuację, w jakiej znalazła się literatura futurystyczna. Paradoksalne jest to, że najniższą przewidywalność syntaktyczną materii językowej osiągnęli artyści właściwie wskutek ograniczenia kodu do jednego schematu fonicznego, leksykalnego lub składniowego, który sam w sobie był niezrozumiały. Uzyskiwał on znaczenie dopiero przez nadanie tytułu całej konstrukcji językowej. Nieprzypadkowo futuryści zapobiegali niewłaściwej klasyfikacji swoich utworów w ten sposób, że nadawali im właśnie tytuły wyjaśniające. Świadczy to o tym, że ich dzieła same się nie tłumaczyły, nie wypełniały bowiem w akcie komunikacyjnym — używając terminologii Romana Jakobsona — funkcji odniesienia i zakłócały realizację funkcji emotywną²⁷. O funkcji estetycznej nie musimy tutaj szerzej mówić, zbytnio bowiem nie interesowała ona autorów jako wartość sama w sobie. Poeci awangardowi byli natomiast przede wszystkim zainteresowani stwarzaniem warunków, w których mogli *a mente fredda* (na zimno) łamać dotychczasowe kanony estetyczne i przekraczać granice sztuki, rozszerzając jej wpływ na cały obszar ludzkiej ekspresji.

Janusz Lalewicz twierdzi, że „jeśli książka ma być zrozumiała, może odwoływać się do tego, co znane i wspólne ogółowi, tej rozproszonej przestrzeni i czasowo publiczności [...] nie może natomiast odsyłać do partykularnych okoliczności aktu pisania lub jakiegokolwiek aktu lektury”²⁸. Zastępując „książkę” słowem „utwór literacki”, otrzymujemy powszechnie akceptowaną definicję sztuki, choć futuryści próbowali zanegować właśnie taką formułę sztuki, a nawet niektórzy z nich deklarowali się jako przeciwnicy literatury rozumiałej. W rzeczywistości nie byli jednak konsekwentni (o czym świadczą nie tylko liczne wyjaśniające tytuły i diaskalia), ale też nie mogli chyba być, ponieważ do wypełnienia swojej topijnej misji bardziej nawet potrzebowali publiczności niż dawni artyści.

Radykalizm haseł zamieszczonych w awangardowych manifestach najczęściej nie znajdował więc całkowitego potwierdzenia w praktyce artystycznej. Poezja abstrakcyjna nie stała się — jak można by sądzić

stycznego. Zob. m.in. F. Depèro: *Liriche radiofoniche*. Milano 1934. Na uwagę zasługują również liryki o miłości (10 *liriche d'Amore*, 1918) A. Mazzy, które stanowią pierwszy przykład tzw. Mail-Art. Píše o nich C. Belloli w: *Armando Mazza — precursore „mail-art”*. *Futurista d'assalto*. „Futurismo-Oggi” 1984, nr 11—12, s. 15—20.

²⁷ Zob. R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1972.

²⁸ J. Lalewicz: *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1975, s. 35.

na podstawie lektury tekstów teoretycznych — domeną twórczości futurystycznej. Artyści wybierali najczęściej drogę kompromisu, łącząc pewne elementy skrajnie rozbudowanego kodu językowego z tradycyjnymi jednak strukturami składniowymi i leksykalnymi. Wyraźną skłonność do porządkowania materii językowej wykazywali zwłaszcza poeci skupieni wokół florenckiej „Lacerby”. Na przykład *Chemizmy liryczne* (*Chimismi lirici*, 1915) A. Sofficio były prawie całkowicie zrozumiałe dla ówczesnych czytelników, mimo iż zmuszały do niełatwej lektury. Wystarczy przytoczyć krótki fragment wiersza z tego zbioru: „Tak, drogi / Najszczęśliwszy człowiek to ten który umie żyć w / wstrzemięźliwości jak kwiaty / Popatrz na pana który przechodzi / i zapala cygaro dumny ze swej siły (męskiej) odzyskanej z czwartej strony dzienników / lub na tego żołnierza kawalerii galopującego w błę- / kicie koszar / z wiązką bzu między Łbami.”²⁹ Nie odbiegały od tej formuły estetycznej utwory G. Papiniego, L. Folgorego (*Mosty na Oceanie — Ponti sull'Oceano*), C. Govoniego (*Początek wiosny — L'inaugurazione della primavera*, 1915), E. Cavacchioligo (*Dosiadając słońca — Cavalcando il sole*, 1914).

Natomiast próby poetyckie takich ortodoksyjnych artystów, jak Marinetti, Corra, Ginna, Buzzi i Depèro często okazywały się nieczytelne i zostały zupełnie zapomniane przez potomnych. Dla tych twórców walka o nowy język stała się celem samym w sobie, podobnie jak dla Poety z *Dramatu światła* (*Il dramma di luci*) Buzziego, który wołał: „Rymy, paf! Wolne wiersze. Wystarczy? Słowa na wolności. A potem... a potem... na bagnety!”³⁰ W ferworze walki pojawiały się coraz bardziej dziwaczne propozycje estetyczne. W 1913 roku Marinetti wprowadził do kanonu literackiego znaki matematyczne i tablice synoptyczne słów na wolności: litery i wyrazy rozrysowane na stronie różnymi czcionkami i w geometrycznych układach.

Nowe techniki poetyckie wykorzystywali artyści również w twórczości powieściopisarskiej i dramaturgicznej. Na przykład utwór *Zang Tumb Tumb* (1914) stał się zbiorem tekstów, w których dominowały różne formy składniowe, leksykalne, foniczne i graficzne nowego języka poetyckiego. Wspomniany już wcześniej „serial literacki” Buzziego, zatytułowany *Elipsa i spirala. Film + słowa na wolności*, okazał się efemerydą poetycko-epicką. Dramaty Marinettiego, Corry, Boccioniego, Cangiulla, Settimelliego i Ginny skonstruowane były według zasad obowiązujących w teorii słów na wolności. Logikę przedstawienia burzyły kombinacje pojedynczych wyrazów o różnych znaczeniach. W *Symultaniczności* (Si-

²⁹ A. Soffici: *Arcobaleno*. Cyt. za: J. Heistein: *Futuryzm we Włoszech...*, s. 49.

³⁰ P. Buzzi: *Il dramma di luci*. Cyt. za: *Włoski futurizm filmowy*. Przeł. T. Miczka. „Film na Świecie”..., s. 31.

multaneità, 1915) Marinettiego akcje równoległe rozwijały się w rytmie przeplatających się zdań pozbawionych reguł gramatycznych. B. Corra i E. Settimelli w *Obiedzie Semproniusza (Il pranzo di Sempronio, 1916)* opisywali tzw. kombinacje chwil, które układały w określoną całość historię życia bohatera.

Przykłady można mnożyć, ale warto jeszcze wspomnieć o tym, że inwencja twórcza futurystów osiągnęła swoje apogeum pod koniec 1916 roku, gdy F. T. Marinetti i F. Cangiullo opublikowali *Manifest alfabetu z zaskoczeniem (Il manifesto dell'alfabeto a sorpresa)*. Od tego momentu sztuka awangardowa miała stać się całkowicie autonomiczna, alogiczna i irrealna. W rzeczywistości jednak manifest niespodzianki zamknął szczytowy okres literatury futurystycznej. Tylko nieliczni artyści pisali nadal swoje utwory zgodnie z nowym programem. Prawie wszyscy utalentowani literaci zerwali już wówczas związek z ruchem, przerażeni dziwnymi pomysłami przywódcy i skupionej wokół niego grupy literatów. Ale wydaje się, że również ostudzili trochę swój temperament twórczy owi najbardziej radykalni artyści, ci bezkompromisowi „alchemicy słowa”³¹. Coraz częściej bowiem powracali oni do wiersza wolnego i tych technik pisarskich, które dominowały w estetyce ruchu w latach 1909—1913.

Powrót do wcześniejszych modeli estetycznych poświadcza także niezwykła w 1917 roku popularność powieści B. Corry, zatytułowanej *Sam Dunn nie żyje (Sam Dunn è morto)*. Utwór napisany w 1914 roku, pozostał prawie nie zauważony w chwili wydania i dopiero po trzech latach zyskał uznanie futurystów, wybrednych krytyków literackich i znacznej liczby czytelników. Autor za pomocą monologu wewnętrznego, nazwanego „opowiadaniem niezwykłym”, utrwalił świat przelotnych myśli, uczuć i nastrojów głównego bohatera, co zbliżyło jego prozę do poezji lirycznej. *Sam Dunn* należy niewątpliwie do największych osiągnięć artystycznej epiki futurystycznej, a nawet często określany jest przez historyków literatury jako prekursorskie dzieło tej odmiany nowej powieści psychologicznej, która zaowocowała w 1925 roku arcydziełem Virginii Woolf pt. *Pani Dalloway*³².

Marinetti, zachęcony sukcesem B. Corry, ograniczył w 1917 roku liczbę innowacji językowych również we własnych powieściach. Ale napisana przez obydwu autorów *Wyspa pocałunków (L'isola dei baci, 1918)* nie okazała się dziełem udanym, podobnie jak *8 bomb w jednej duszy*

³¹ A. Hutnikiewicz trafnie określa literacką twórczość futurystyczną jako „alchemię słowa”, w której „roilo się od sprzeczności i więcej w niej było niekiedy fizyki niż estetyki”. A. Hutnikiewicz: *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*. Warszawa 1967, s. 118.

³² Por. m.in. R. Franchi: *Memorie critiche*. Firenze 1938, s. 181—182.

(8 *Anime in una bomba*, 1919). *Alkova ze stali* (*L'alcova d'acciaio*, 1921), *Nieposkromieni* (*Gli Indomabili*, 1922), *Miłości futurystyczne* (*Gli amori futuristi*, 1922) Marinettiego, *Brzuch kobiety* (*Un ventre di donna*), którą napisał wspólnie z Robertem Enifem, oraz *Madrygały i groteski* (*Madrigali e grotteschi* 1919) B. Corry.

Po zakończeniu pierwszej wojny światowej teoria „słów na wolności” całkowicie utraciła swoją siłę inspirującą pisarzy do tworzenia nowych formuł gatunkowych i modeli estetycznych. Autorzy następnych eksperymentów lingwistycznych nie zajęli już trwałego miejsca w historii literatury, chociaż niektóre proponowane przez nich „techniki pisarskie” wywarły duży wpływ na rozwój innych sztuk. Angelo Rognoni włączył się np. w 1922 roku swoimi „wolnymi słowami plastycznymi” w proces udoskonalania techniki collage’u i assemblage’u. Łącząc zapisane słowa z kawałkami tkanin, drutów, szkła i piór, wywoływał artysta wrażenia literacko-wizualne, które śmiało można porównać z wcześniejszymi dokonaniem dadaistów oraz późniejszymi dziełami przedstawicieli pop-artu. Z kolei poezja pentagramiczna F. Cangiulla oparta na łączeniu wolnych słów i liter z nutami i znakami agogicznymi, zapoczątkowała metamuzyczny nurt w literaturze oraz wiele eksperymentów collage’owych w muzyce (np. *Caffeconcerto — Koncert przy kawie*).

Nie zaniechał również dalszych prób poszerzania kodu językowego F. T. Marinetti. Pomysł kolejnej innowacji artystycznej powstał pod wpływem wrażeń, jakich dostarczyła mu podróż samolotem. Okazało się, że spoglądanie na świat z lotu ptaka bliskie jest syntetycznemu i symultanicznemu doznaniu, ponieważ wzrok obejmuje jednocześnie w pewnym skrócie i w różnych konfiguracjach wielki obszar materii. Prawdziwym prekursorem tzw. sztuki powietrznej był jednak lotnik, malarz i dramaturg Fedele Azari, który w 1929 roku wspólnie z Marinettim opublikował *Słownik Lotniczy* (*Primo Dizionario Aereo*). Przywódca ruchu, zachęcony osiągnięciami „malarstwa powietrznego”, natychmiast przystąpił do redagowania *Manifestu aeropoezji* (*Manifesto dell'aeropoesia*, 1931). „Wynaleziona przeze mnie zgodność symultaniczna — pisał zaś w *Tech-nice nowej poezji* (*La tecnica della nuova poesia*) — to ciąg krótkich werbalizacji podstawowych, syntetycznych i różnych stanów duszy, słowa na wolności, które bez interpunkcji, czasowników w bezokoliczniku, przymiotników, atmosfery i silnego kontrastu czasów osiągają maksymalnie polifoniczny dynamizm awiatorski i pozostają jednocześnie zrozumiałe i przydatne do deklamacji.”³³ Jednak nieliczne i raczej nieudane literackie konkretyzacje „powietrznych słów na wolności” przypieczętowały ostatecznie koniec estetyki walki.

³³ F. T. Marinetti: *La tecnica della nuova poesia*. Cyt. za: J. Heistein: *Futuryzm we Włoszech...*, s. 47.

Futurystyczne „porywy językowe” stanowiły niewątpliwie miniaturę „porywu życiowego” tej awangardy. W miarę jak dynamizowało się „życie futurystyczne”, ulegały również destabilizacji procesy planowania werbalnego, co z kolei decydowało o nieustannej, spontanicznej modyfikacji systemów mowy, czyli kodów językowych. Literatura futurystyczna znalazła się więc w pułapce czasu. Obowiązujące bowiem w praktyce komunikacyjnej kryterium przyszłościowe zmuszało twórców do nieograniczonego antycypowania form wypowiedzi, ale wydłużanie w nieskończoność protencyjnego horyzontu czasu językowego pozbawiało myśl poetycką takiej prawidłowości logicznej, która byłaby zrozumiała dla czytelnika. W teoretycznym systemie językowym cechy alternatywne górowały przecież nad cechami stałymi, dlatego wyrażane za jego pomocą pojęcia stawały się treściowo ubogie. Wszak pojęcia, które nie mają granic, nie mają też określonej treści. Stają się nieprzydatne w procesach komunikacyjnych zgodnie z zasadą teorii poznania, która głosi, że jeśli systemy są zbyt uniwersalne, pozwalają człowiekowi wyśłowić zbyt wiele, a więc są w pewnym stopniu sprzeczne.

Można nawet powiedzieć, że futuryści stali się pierwszymi ortodoksyjnymi strukturalistami, ponieważ zrezygnowali z rozwijania problemu historii języka, uznając tylko wzajemnie uzupełniające się przeciwstawienie faktów, zjawisk i struktur artykulacyjnych, czyli zewnętrzna formę wypowiedzi. Poeta awangardowy odkrywał tylko mechanizm tworzenia. Absolutyzacja języka zmuszała go do tworzenia czystych metafor. Nowa koncepcja sztuki literackiej nie mogła więc pretendować do miana uniwersalnej metody poznania wszystkich nowych zjawisk i procesów, okazała się bowiem zbyt formalna, a więc w pewnym sensie bezpłodna. Dlatego słowa na wolności stały się tylko wyizolowanym epizodem w dziejach literatury.

Futuryści podjęli jednak ryzyko zapładniania wyobraźni artystycznej następnych pokoleń. Zapoczątkowali narodziny poezji abstrakcyjnej. Czytając wiersze Tristana Tzary, Kurta Schwittersa, Augusta Stramma, Franza Behrensa oraz innych dadaistów, surrealistów i ekspresjonistów, trudno nie dostrzec pewnej wspólnoty programowej tych kierunków z włoską awangardą literacką³⁴.

³⁴ Złożony problem dotyczący zbieżności środków i różnic między programami estetycznymi tych kierunków omawiają szczegółowo w swoich pracach m.in. C. Bo: *L'impresa letteraria del Futurismo*. „La Biennale”. Venezia 1959, zwłaszcza na s. 36—37; D. Palazzoli: *Dada 1916—1966*. Milano 1966; J. Pierre: *Le Futurisme et la Dadaïsme*. Lausanne 1967, s. 39 i nast.; J. Heistein: *Futuryzm a awangardowe prądy literackie we Francji*; M. Szyrocki: *Futuryzm włoski a niemiecki ekspresjonizm* (szkice zamieszczone w tomie *Futuryzm i jego warianty...*, s. 113—136 i 137—149).

Z chwilą pojawienia się futurystycznych słów na wolności, z całą pewnością literatura światowa wkroczyła bardziej zdecydowanie w nowy etap swojego rozwoju, w którym kryterium estetyczne utraciło swoje prymarne znaczenie wartościujące. Innymi słowy, futuryzm zainicjował proces totalnej samotranscendencji sztuki. Samotranscendencja według Jolanty Brach-Czajny polega na tym, „że pewna dziedzina jest przez swój wewnętrzny rozwój znoszona i przekraczana ku wartościom leżącym poza nią. Owe zewnętrzne wartości zostają uznane za cenniejsze od wartości swoistych danej dziedzinie, która zatem traci autonomię, stając się podłożem wartości heterotelicznych.”³⁵ Futurystyczna obsesja nieustannego rozbudowywania kodu językowego miała, jak się zdaje, charakter transcendencji wewnętrznej, która „jako zjawisko kulturowe, bywa bardziej twórcza niż zewnętrzna. Wartości, ku którym rozwija się dana dziedzina, są tworzone wewnątrz niej, a mimo to do niej nie należą. Jest to szczególnie ciekawy [...] akt twórczy: tworzenie w jakiejś dziedzinie porządku wykraczającego poza nią samą, wyższego niż ona. Tę osobliwą sytuację widać szczególnie wyraźnie wówczas, gdy procesowi wytwarzania wartości, ku którym dana dziedzina transcenduje, towarzyszy proces niszczenia, rozpadania się dziedziny [...] I stan dewastacji jest nawet warunkiem pojawienia się transcendencji. Warunkiem wstępnym jedynie. Gdyż »transcendere« znaczy tu nie tylko »przekraczać«, lecz także »przewyższać«.”³⁶ W naszym przekonaniu futurystyczne dążenie do samotranscendencji sztuki słowa polegało przede wszystkim na aktywizowaniu dyspozycyjnych tworzyw literatury³⁷, czyli tych elementów języka, które mobilizowały jego ekspresję w kierunku różnych kontekstów interdyscyplinarnych.

³⁵ J. Brach-Czajna: *Etos nowej sztuki*. Warszawa 1984, s. 192.

³⁶ Ibidem, s. 193. Na poprzedniej stronie autorka określa drugi kierunek transcendencji, która nas znacznie mniej interesuje. Warto jednak przytoczyć tutaj jej definicję. „Z transcendencją zewnętrzną — pisze — mamy do czynienia wówczas, gdy wartości, ku którym dąży dana dziedzina, ustanowione są na zewnątrz niej i w sposób od niej niezależny. Transcendująca ku tym wartościom dziedzina nie oddziałuje na te zewnętrzne wartości: może zbliżać się ku nim, lecz nie może ich modyfikować. Wartości owe są celem, lecz zawsze pozostają celem obcym. Nie należą do dziedziny, choć determinują jej ruch. [...] Ta postać transcendowania właściwa jest kulturom ustabilizowanym.”

³⁷ Pojęcie „tworzywo dyspozycyjne”, które na użytek naszych rozważań nieco modyfikujemy, sformułowała S. Skwarczyńska w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 1. Kraków 1965, s. 119. Zob. również S. Dąbrowski: *Literatura i literackość*. Kraków 1977, s. 172—177.

Rozdział 3

Literatura odnowiona kinem

W dotychczasowych rozważaniach staraliśmy się udowodnić, że nowoczesność awangardowych postaw pisarskich poświadczały wrażenia i przeżycia wykraczające poza uzus literacki. Programowy syntetyzm i związana z nim wielozmysłowa wrażliwość (*plurisensibilità*) futurystów znajdowały wyraz nie tylko w pomieszaniu konwencji gatunkowych, w różnorodności zabiegów techniczno-stylistycznych czy w bogactwie motywów, ale uwidaczniała się również w formach paraliterackich i pogranicznych. Artyści reformowali sztukę słowa, przydając jej cechy plastyczne, muzyczne i pozaartystyczne³⁸. Szczególnie interesujący wydaje się nam jednak kinematograficzny kontekst literatury futurystycznej. Warto na niego zwrócić większą uwagę przede wszystkim z tego powodu, że po raz pierwszy w dziejach sztuki, i nieprzypadkowo, rzeczywistość literacka przybrała kształt filmowy³⁹.

Kinematograf był jednym z futurystycznych symboli dynamicznego i stehnicyzowanego życia. Wszyscy włoscy poeci awangardowi odnotowywali jego obecność w kulturze współczesnej, zachwycając się jego naturalnymi cechami. Gian Pietro Lucini pisał w lirycznym uniesieniu:

[.]

Zademonstruję wam ostatnie odkrycia nauki:
oto kinematograf udoskonalony i opatentowany —
szara materia, wrażliwa na ślady, sympatyczna i subtelna
diafragma, zachowuje światło, barwy i ruch.
Teatr mechaniczny ulotnych obrazów,

³⁸ Zob. min. C. Pavolini: *Cubismo, Futurismo, Espressionismo*. Bologna 1926, s. 17—21 oraz *Poesia di Paolo Buzzi*. In: Paolo Buzzi: *Poesie scelte a cura di E. Mariano*. Milano 1961, s. IX i nast.

³⁹ Niniejszy rozdział stanowi skróconą i zmienioną wersję szkicu zamieszczonego w: *Włoski futuryzm filmowy*. „Film na Świecie”..., s. 32—46.

wyświetlanych w próżni, rzeczy ożywających grą światel;
kinematograf, rozum i sztuka⁴⁰.

W utworach innych poetów pojawiały się takie słowa klucze do futurystycznego świata, jak: „film”, „projekcja”, „trik” i „przenikanie”. Corrado Govoni napisał *Projekcje miast włoskich: Wenecja* (*Proiezioni di città italiane: Venezia*), a w wierszu, zatytułowanym *Rzeczy, które czynią wiosnę* (*Le cose che fanno la primavera*), lapidarny pod względem językowym katalog obrazów imitował przyspieszony rytm zdarzeń.

Libero Altomare cały otaczający świat człowieka porównywał z filmem, w którym nieustannie przenikały się kapryśne, konkretne i wyobrażone obrazy. Nagłe zmiany scenerii i transformacje przedmiotów odnosiły się w jego *Projekcjach* (*Proiezioni*) zarówno do sytuacji kinowej, jak i do sytuacji lirycznej.

Analogicznych przykładów dostarcza twórczość poetka Luciana Folgorego, której jedynymi tematami były oryginalny rozkład i deformacja materii. Na przykład w *Wichrze* (*La ventata*) obrazy huraganu gromadziły się i piętrzyły jak na ekranie filmowym.

Nadrzędną wartość liryczną stanowił również kinematograf w poezji Alda Palazzeschiego, czego najlepszym przykładem stały się wiersze z serii *Zakazane zabawy* (*Giochi proibiti*), w których dominowały motywy światła, taśmy filmowej i cieni. Natomiast w *Przechadzce* (*La passeggiata*) wykorzystał autor charakterystyczny dla literatury futurystycznej montażowy sposób organizacji obrazów lirycznych, czyli katalogowanie scen uwolnionych całkowicie od treści symbolicznych⁴¹.

Literacka podróż w świat kinematografu polegała więc nie tylko na wykorzystywaniu przez poetów tematów filmowych, sygnałów metajęzykowych lub kinowych efektów treściowych i fabularnych, ale opierała się także na rytmizacji układu obrazów ekranowych, na konfiguracjach formalnych. Wynikało to z tendencji do ikonizacji literatury, a zwłaszcza z ostrego montowania słów na wolności i prawa analogii.

O swoich kinematograficznych zainteresowaniach wspominali artyści awangardowi już w manifestach technicznych oraz w licznych komentarzach do swojej twórczości. Nierzadko na okładkach tomików poetyckich i tekstów dramatycznych umieszczali motywy ikoniczne, bezpośrednio nawiązujące do tajemniczego świata X muzy. „Jak można pisać — zastanawiał się Filippo T. Marinetti w *Zabójczym patriotyzmie* (*Patriottismo insetticida*) — powieść syntetyczną, która byłaby jednocześnie utworem lirycznym, teatralnym i kinematograficznym, przeznaczonym do

⁴⁰ G. P. Lucini: *Istoria di Lia*. 1910. Cyt. za: M. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo...*, s. 125.

⁴¹ Zob. H. Młynarska: *Postłowie*. W: *Chora fontanna...*, m.in. s. 80–83.

wystawienia na scenie i na ekranie, oraz z dynamicznymi skrótami pejzażu i urbanizacji, przeznaczonymi do deklamowania.”⁴²

Prekursorami wizualizacji literatury byli wspomniani już wcześniej Carlo Dossi i Edmondo De Amicis. Pierwszy z nich opisywał w *Szóstym Niebie* (*Sesto Cielo*) taniec latarni i lampionów ze swobodą godną reżysera filmu plastycznego. A technikę pisarską zastosowaną przez De Amicisa w *Kinematografii myśli* Mario Verdone nazwał filmem wewnętrznym (*film intérieur*)⁴³, ponieważ *rêverie* narratora literackiego rozwija się w rytmie montażu filmowego.

Wszystkie znane futurystom sposoby operowania materiałem filmowym wykorzystał Paolo Buzzi w utworze zatytułowanym *Elipsa i spirala. Film + słowa na wolności* (*L'Ellisse e la spirale. Film + parole in libertà*). Na samym początku autor odwołał się do poetyki scenopisu, podając metraż „serialu filmowego” (3535 m) oraz wyszczególniając dziwaczne tytuły i długości poszczególnych odcinków-rozdziałów⁴⁴. Utwór składał się z następujących epizodów: *Było takie jutro* — 158 m; *Różane gwiazdy* — 283 m; *Ulistwione miasto* — 750 m; *Dźwiękowe zaślubiny* — 394 m; *Mowa tronu* — 197 m; *Narodziny w huraganie* — 433 m; *Lotnicza flota* — 524 m; *Logarytm Boga* — 100 m; *Diamantowa otchłań* — 288 m; *Pochwała rączka* — 503 m; *Dwóć pożegnań* — 200 m i *Eks-zamach* — 227 m. Zgodnie jednak z futurystyczną manierą autor wprowadzał czytelnika w błąd, ponieważ dodając metraż poszczególnych odcinków, otrzymujemy przecież ponad 4000 m, nie zaś 3533 m, jak czytamy we wstępie.

W pierwszym epizodzie uzyskał Buzzi efekt filmowości za pomocą rytmicznie przerywanej narracji. Oto fragment sceny stanowiącej opis pogrzebu Imperatora, w którym uczestniczy Naxan:

„Naxan odczuwał całą epicką melancholię tej chwili...”

„Działo zagrzmiało”

„Orszak oddalał się coraz bardziej...”

„Działo zagrzmiało”

„W tej chwili zapadła noc...”

„Działo zagrzmiało”

⁴² F. T. Marinetti: *Patritismo insetticida* [b.r.]. Wyd. 1. *Il Club dei simpatici*. Cyt. za: M. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo...*, s. 129.

⁴³ M. Verdone: *Film intérieur d'Edmond De Amicis*. „L'Age nouveau. Préhistoire du cinéma” [Paris] 1960, nr 109. Zob. również idem: „*Cinematografo cerebrale*” di De Amicis. In: idem: *Gli intellettuali e il cinema. Saggi e documenti*. Roma 1982, s. 26—31.

⁴⁴ Fragmenty utworu P. Buzziego przytaczamy za: M. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo...*, s. 133—137. Część informacji zaczerpnęliśmy również z: *Omaggio a Paolo Buzzi*. Milano 1958.

Oddzielanie fragmentów tekstu literackiego oraz rytmiczne paralelne powtarzanie odcinków akcji i efektu dźwiękowego opierały się na technice pionowego montażu filmowego (13 lat przed udźwiękowieniem kina), synchronizacji wizualno-dźwiękowej.

Jeden z fragmentów napisany został w formie wypunktowanych scen, których bohaterami byli m.in. policjanci, ludzie z przedmieścia i anarchiści. Dominowała w nim — jak określali to ówczesni krytycy — „wibrująca wylewność liryczna”.

Drugą część utworu stanowił opis przyrody kosmicznej. Metraż nie miał już wtedy żadnego znaczenia, ponieważ w tej części tekstu każdemu tytułowi rozdziału towarzyszyła formuła algebraiczna, nie mająca żadnego matematycznego uzasadnienia, a poszczególne epizody napisane zostały za pomocą różnych technik literackich. Każda scena charakteryzowała się inną formą zgodnie z maksymą Luciniego głoszącą, że „metryka nie tworzy poety, ale poeta tworzy metrykę”. Na przykład opis oddziałów lotniczych rozpraszających gwiazdy miał kształt tablicy „słów na wolności”. Buzzi, podobnie jak wielu innych artystów futurystycznych, poszukiwał wizualnych ekwiwalentów motywu kosmicznego lotu. Nic nie znaczące słowa „Ali ali ali” rozpisывał więc we wszystkich kierunkach rozmaitymi czcionkami o różnych wielkościach.

Ostatnią, trzecią część powieści nazwał autor rachunkiem matematycznym i dlatego podawał wymiary odcinków serialu nie w metrach, ale w minutach: przestrzeń zamieniała się w czas. Panagramy, kaligramy i różne gry matematyczno-językowe tłumaczyły istotę obrzędów, egzorcyzmów, stanów świata, rewolucyjnego działania, takich pojęć, jak nienawiść i miłość. Cała ta narracja logarytmiczna kończy się definicją czarnej „elipsy” i czerwono-czarnej „spirali”. Buzzi odwoływał się do poetyki wizji filmowej w tym celu, aby osiągnąć wolność totalną, aby nieustannie przekształcać świat przedstawiany i móc projektować jego przyszłość. Wizyjność i chaos psychologiczny — oto dwa główne wyznaczniki analizowanej wypowiedzi literackiej, które pozwalają nam mówić o jej autorze jako o prekursorze sztuki abstrakcyjnej i surrealistycznej. Nie mylił się chyba również Mario Verdone, gdy nazwał Paola Buzziego „poetą X muzy”, a *Elipsę i spiralę...* porównując z filmem *Metropolis* niemieckiego ekspresjonisty Fritza Langa. Utwór ten był poza tym niewątpliwie pierwszą konsekwentną realizacją pisarską formy poematu kinematograficznego i znacznie wyprzedzał inne próby w tym zakresie, m.in. inspirowane kinem poematy Philippe’a Soupaulta czy powieści filmowe Jana Brzękowskiego i Jalu Kurka⁴⁵.

⁴⁵ Interesujące informacje na temat „literatury filmowej” znajdzie czytelnik m.in. w: M. Verdone: *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, Roma 1975. Zob. również T. Kłak: *Filmowa powieść Jana Brzękowskiego (o „Bankruc-*

Z podobnymi zjawiskami stykamy się, analizując dorobek literacki innych pisarzy futurystycznych lub sympatyzujących z doktryną ruchu. Wystarczy wymienić tutaj napisaną przez Francesca Florę w 1916 roku powieść, zatytułowaną *Midas nowy satyr* (*Mida il nuovo satiro*). Autor zastosował tradycyjną formę graficzną i strukturę narracyjną, ale magicznym wizjom przyszłości nadał formę projekcji przestrzennych dotychczas w literaturze niespotykanych. Czytając ten utwór, nie mamy wątpliwości, że myśl autora błąkała się w rejonach wyobraźni, które za pomocą aparatu fotograficznego i kamery filmowej penetrował kilka lat później László Moholy-Nagy. Pisarz opowiadał, a raczej opisywał, „stan duszy” człowieka współczesnego, duszy bombardowanej obrazami powstałymi w jego niespokojnym umyśle. Obrazy, podobnie jak w „kinematografii myśli” De Amicisa, były prowokujące, przebiegały symultanicznie w kilku równoczesnych porządkach czasowych i przestrzennych oraz przenikały się wzajemnie.

Spośród ciekawszych powieści i opowiadań filmowych wymienić również można wspomniany wcześniej utwór Bruna Corry zatytułowany *Sam Dunn nie żyje* (*Sam Dunn è morto*) oraz *Straże graniczne na wrotkach* (*Le guardie di finanza coi pattini a rotelle*) Arnalda Ginny. W przedstawionych przez autorów fantastycznych światach wyobraźni zdarzenia pozbawione zostały motywacji psychologicznej i logiki. Świat sztuki przenikał do świata realnego (na rzymskiej ulicy ludzie zamieniali się w postacie z marmuru), obrazy mknęły z niezwykłą szybkością, a lapidarne dialogi przypominały napisy z filmu niemego. Opowiadania te nie tyle się czyta, ile ogląda się jak gdyby „sfilmowane” historie. Stanowiły one zresztą próbę scenariuszowego zapisu i zyskiwały konkretyzacje w tworzywie filmowym. Nie dysponujemy jednak obecnie szczegółowymi informacjami na temat tych filmów.

Ku filmowi zwracała się również wyobraźnia dramatopisarzy i twórców teatru futurystycznego. Na widowisko teatralne składały się elementy zaskakujących zdarzeń — „atrakcjony”, używając słów Siergieja Eisensteina — recytacje, przemówienia, skecze i koncerty muzyczne. Oprawę muzyczną stanowiły odgłosy, szmery i hałasy nie wywołujące wrażeń czysto muzycznych, lecz szokujące surowością kombinacji dźwiękowych i dysonansową obojętnością. Rekwizytem teatralnym mógł stać się każdy przedmiot. Aktorzy, grający nierealistycznie i mechanicznie, na najwyż-

twie profesora Muellera”). W: *Katastrofizm i awangarda*. Red. T. Kłak. Katowice 1979, s. 89—102; G. Szymczak-Kluszczyńska, R. Kluszczyński: *Poemat kinematograficzny. Analiza pewnego typu związków między literaturą a kinem*. „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 11, s. 35—53; J. Bocheńska: *Jalu Kurek. czyli wspomnienie awangardy*. „Kino” 1984, nr 9, s. 21—24 oraz T. Miczka: *Jalu Kurek — futurista polacco*. „Futurismo-Oggi” 1985, nr 7—8, s. 11—16.

szej strunie emocjonalnej, ubrani byli w dziwaczne i fantastyczne kostiumy. Scenografia, której prawdziwym mistrzem okazał się Enrico Prampolini, przedstawiała zniekształconą, zgeometryzowaną, często wi-
brującą, ruchomą przestrzeń wypełnioną dziwaczными motywami ikono-
graficznymi, blendami odbijającymi światło, feerią migających świateł
i kolorowych gazów. W przedstawieniach nie zabrakło, oczywiście, kine-
matografu, który — jak czytamy w jednym z manifestów — „wzbogaca
przedstawienie nieskończoną różnorodnością nowych wizji; wizji, których
realizacja bez filmu nie byłaby możliwa. Futuryzm przemieni Teatr
Variété w teatr zdumienia i dziwów, osłupienia, rekordu i umysłowego
szaleństwa” i zburzy „wszystkie nasze dotychczasowe poglądy na temat
perspektywy, proporcji, czasu i przestrzeni”⁴⁶.

Poeci i malarze napisali ponad 380 sztuk nazwanych syntezami,
niespodziankami lub sensacjami. Niektóre z nich miały formę scena-
riusza filmowego, w którym wyodrębniono poszczególne kadry, sposoby
zmiany scenerii i transformacji przedmiotów, plany określające wymiary,
objętość, wyglądy bohaterów i przedmiotów, oddzielanych od tła liniami,
bryłami i światłem. Ekspozycja bohaterów sztuki, sygnalizowanie miejsc
akcji i zarysy sytuacji — oto niektóre sposoby odwoływania się do poe-
tyki utworu ekranowego czynione z myślą o odbiorcy filmu. W utworze
zatytułowanym *Symultaniczność* (*Simultaneità*) F. T. Marinetti jasno wy-
raził przekonanie, że synteza teatralna właśnie w kinematografii trafia
na idealną formę.

Słowo w dramacie futurystycznym charakteryzowało się ekspresyj-
nym akcentowaniem obrazowości, wyrażało — używając sformułowania
Piera Paola Pasoliniego — „wolę formy, aby stać się inną formą”, ujmowa-
ło formę w ruchu⁴⁷. Bardzo łatwo można to zauważyć w „dramatach
przedmiotów” („drammi di oggetti”), „ożywionych przedmiotach” („oggetti
animati”) oraz „akcjach symultanicznych”. Chwytem „filmowości” ujawnianej
bezpośrednio posługiwali się m.in. Marinetti (*Nadchodzą — Ven-
gono*), Bruno Corra i Emilio Settimelli (*Obiad Sempronia — Il pranzo
di Sempronio*) oraz w latach trzydziestych Bruno G. Sanzin (*Światło
w ciemności. Eksperyment teatru sportowego — Luce nella tenebra.
Sperimento di Teatro Sportivo*).

Podsumowując rozważania zawarte w niniejszym rozdziale, możemy
stwierdzić, że „kinematograficzność” literackich tekstów futurystycznych
gwarantowała im uwolnienie się od tradycyjnych konwencji pisarskich

⁴⁶ F. T. Marinetti: *Music-hall*, febbraio 1913. Cyt. za: *Teatr Variété*. Przeł. I. Dembowski. „Kultura Filmowa” 1971, nr 10, s. 67 i 69.

⁴⁷ P. P. Pasolini: *Scenariusz jako „struktura, która chce być inną strukturą”*. Przeł. K. Fekecz. W: J. Kossak: *Kino Pasoliniego*. Warszawa 1976, s. 127.

i wprowadzała je na obszar X muzy, ponieważ często pełniły one funkcję scenariusza lub scenopisu. Dodajmy, czasami scenariusza przeznaczonego do realizacji, a czasami nie przeznaczonego do tego celu. Dotarliśmy więc do najważniejszego momentu filmowej przygody literatury futurystycznej, za jaki uważamy narodziny nowej formy literackiej. Zawierała ona zarys filmu lub przekonanie pisarza o naturze dzieła ekranowego, które może powstać na jego podstawie. Bardzo często nazywaliśmy utwory literackie „scenariuszami”. Z jednej strony czyniliśmy tak za przyzwoleniem futurystów, którzy niejednokrotnie własne wiersze, poematy, powieści i dramaty określali tym filmowym terminem. Z drugiej jednak strony posługiwaliśmy się tą kategorią w przekonaniu, że ruch futurystyczny — może niezupełnie świadomie — stworzył podwaliny nowoczesnego scenariusza jako utworu literackiego, który odzwierciedlał strukturę opowiadania ekranowego, a w niektórych przypadkach zawierał nawet szczegółowe wskazówki określające, jaki miał to być utwór filmowy. Wszystkie zebrane przez nas informacje pozwalają sądzić, że miał to być poetycki film abstrakcyjny w najszerszym rozumieniu tego terminu.

Innymi słowy, literackie utwory futurystyczne z natury swej były dziełami nie skończonymi i często zmierzały od kształtu literackiego do formy wizualnej, ponieważ — jak by powiedział Pasolini — miały strukturę, „która chce być inną strukturą”⁴⁸. Oczywiście, scenariusze futurystów przeznaczone były przede wszystkim do czytania, stanowiły literacki zapis wizji ekranowych. Akcentując pomysł dramatyczny, przeprowadzenie intrygi akcji, kompozycję przestrzenną obrazu poetyckiego oraz zamieszczając informacje pozwalające rekonstruować osobowość narratora, futuryści proponowali scenariusze zorientowane na fabularyzowane fantazje (symfonie i syntezy) wizualne. Utwory te przypominały zapisany szyfr noweli emocjonalnej, której poetykę dopiero w latach dwudziestych sformułował Siergiej Eisenstein. Nowela emocjonalna, stanowiąca przeciwieństwo protokolarnego scenopisu, pozwalała reżyserowi zgodnie ze swoim temperamentem różnorodnie interpretować w trakcie realizacji szyfr zanotowany przez pisarza⁴⁹.

Futuryści wypracowali — jeśli można tak powiedzieć — wiele technik scenariopisarskich, m.in. technikę scenariusza schematycznego (wytyczającego tylko linię rozwoju akcji), scenariusza emocjonalnego, diagramu, technikę *quasi*-montażu opartą na kadencjach wiersza, nowele filmowe przeznaczone do druku oraz tzw. *racconte* (streszczenia filmu). W utworach futurystycznych dominował opis, ale tworzyli oni również

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Por. S. Ėjzenštejn: *O forme scenarija*. „Bjulleten” Berlinskogo Torgpredstva” 1929, nr 1—2.

scenariusze dialogowe. Najbliższa była im forma widowiska coraz bardziej „gubiącego” fabułę. Proponowali dedramatyzację akcji, zacieranie psychologicznych konturów postaci i subiektywizowanie opowiadania literacko-filmowego. Charakteryzowali postaci i przedmioty za pomocą takich środków językowych (najczęściej zwrotów przymiotnikowo-przyśłówkowych), które służyły ich wyolbrzymianiu lub miniaturyzacji. Dobierali słowa, które precyzowały zawartość ruchomego obrazu, sugerowały sposób fotografowania. Futuryści byli więc dobrymi „scenarzystami”, ponieważ mieli intuicję, która podpowiadała im, w jakim momencie akcji należy podać ważną dla „widza” informację.

Wydaje się jednak, że techniki wizualizacji słowa pisanego w dużym stopniu zadecydowały o małych walorach artystycznych ich utworów literackich. W rezultacie proponowali przecież czytelnikom utwory nie skończone, nie dopracowane, bardzo powierzchownie ujmujące związki człowieka z naturą, z cywilizacją i ze światem. Jednak futuryści jako pierwsi zaproponowali na gruncie sztuki literackiej nowe konwencje filmowe, określony typ kina i wrażliwości wizualnej.

Niestety, futurystyczna „literatura kinematograficzna” pozostawała dotąd poza obszarem zainteresowania historyków literatury i X muzy. Opracowanie problemu wkładu futurystów w rozwój scenariusza filmowego, analiza konkretnych związków między literaturą a kinem — np. w „filmie dźwiękowym i śpiewanym” opublikowanym przez Marinettiego w 1916 roku pod tytułem *Stalowa alkowa* (*L'alcova d'acciaio*)⁵⁰ — oto zadania nadal czekające na podjęcie. Wciąż nie wiadomo np., czy film Waltera Ruttmanna pt. *Berlin, symfonia wielkiego miasta* (*Berlin — die Symphonie einer Grosstadt*, 1927) powstał pod wpływem futurystycznego poematu Ruggera Vasarięgo *Berlin* (*Berlino*, 1925) czy nie? Eksperymenty literackie włoskich twórców awangardowych wydają się również ważne z tego powodu, że objęły swym zasięgiem techniki kina dźwiękowego, o czym świadczy m.in. utwór Vittoria Gonziego zatytułowany *Motyw muzyczny* (*Colonna sonora*), napisany w 1930 roku.

Niezależnie jednak od tego, jakie wartości artystyczne dostrzegamy i odkrywamy w dziełach futurystów, należy wyraźnie podkreślić, że stanowią one najwcześniejszą i jedną z najciekawszych prób stworzenia we Włoszech literatury, której strukturę językową przenikała struktura filmowa.

⁵⁰ E. Crispolti wspomina w *Enciclopedia dell'Arte* (Vol. 2) o nie zrealizowanym przez F.T. Marinettiego i V. de Saint-Point projekcie filmowym i dodaje, że w wydaniu Mondadori „powieść autobiograficzna” pt. *Stalowa alkowa* była reklamowana jako „Film dźwiękowy i śpiewany”. Zob. M. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo...*, s. 119.

Warto także wspomnieć o uprawianej przez futurystów krytyce filmowej. Na łamach wielu pism publikowali oni recenzje i rozważania poświęcone X muzy. W latach dwudziestych z dużym uznaniem pisali o grze aktorskiej Douglasa Fairbanksa, Glorii Swanson i Charlesa Chaplina. Wnikliwie analizowali *Nanooka* Roberta Flaherty'ego, *Sumurun* Ernsta Lubitscha, filmy Ericha Stroheima i Cecila De Mille'a. Bardzo uważnie śledzili rozwój kina awangardowego i wytrwale pogłębiali swoją wiedzę na temat techniki kinematograficznej. Świadczą o tym m.in. artykuły B. Corry, A. Ginny i A. G. Bragaglii. Autor *Fotodynamizmu* napisał nawet dużą rozprawę na temat potrójnego ekranu, który po raz pierwszy wykorzystał w kinie Abel Gance⁵¹.

⁵¹ Od 1915 roku bracia A. i B. Corradini publikowali artykuły poświęcone kinu na łamach „L'Italia futurista”, „Roma futurista”, „Futurismo”, „L'Impero”, „Oggi e domani”, a później — aż do połowy lat pięćdziesiątych — w najbardziej popularnych włoskich czasopismach społeczno-kulturalnych. A. G. Bragaglia w „La Ruota” i „Cronache d'Attualità” prowadził natomiast do 1922 roku stałą rubrykę filmową i napisał kilkanaście szkiców o sztukach wizualnych, spośród których najbardziej interesujące wydają się dzisiaj *Fotografia niewidzialnego* (*La fotografia dell'invisibile*, „Humanitas” 1913), *Urojenia ludzi żywych i martwych* (*I fantasmi dei vivi e dei morti*, „Humanitas” 1914) oraz *Moralność kinematografu* (*Per la morale del cinematografo*, „Cronache d'Attualità” 1916).

Wolne słowa w variétés

Futurystyczny, agresywny model artykulacji językowej nie tylko sprzyjał całkowitej subiektywizacji procesu twórczego, ale stanowił również podstawowe narzędzie walki artystów awangardowych o wartości użytkowe sztuki. Pobudzanie twórczym dyspozycyjnym języka naturalnego stanowiło pierwszy etap na drodze do identyfikacji sztuki i życia oraz nadało dziełom taką „formę otwartą”, która wymagała dopełnienia w procesie odbioru i specyficznych warunków prezentacji. Jak trafnie zauważył Andrzej Zawada, awangardowy „komunikat literacki” przekształcił się w „działanie literackie”, w dynamiczny akt tworzenia życia przez sztukę, w ciąg, zaprogramowanych zgodnie z teoriami deklamacji i dotykowości, konkretyzacji „niepełnego” zapisu językowego⁵². Twórcy futurystyczni starali się za wszelką cenę stworzyć możliwie atrakcyjne sytuacje odbiorcze i dlatego projektowali w swoich dziełach i wokół nich złożoną grę nastawień percepcyjnych⁵³. Taka strategia agresji artystycznej oparta na prowokacji i skandalu wymagała, oczywiście, osobistych kontaktów artysty z odbiorcami.

Najbardziej typowymi formami „literackiego działania” były imprezy artystyczne, tzw. wieczory lub koncerty, organizowane w latach 1910—1916 prawie we wszystkich większych miastach włoskich, na których twórcy odczytywali manifesty techniczne i polityczne, ekscentrycznie deklamowali awangardowe wiersze, przedstawiali i objaśniali własne obrazy, demonstrowali muzykę hałasów, wyzywali publiczność i odgrywali sceny z „życia futurystycznego”. Publiczność zwykle gwizdała prawie

⁵² A. Zawada: *Futurystyczna wizja masowego odbiorcy sztuki*. „Literatura Ludowa” 1972, nr 4/5, s. 54.

⁵³ Por. E. Balcerzan: *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków 1982, s. 293. Wiele uwag autora na temat polskiego futuryzmu znakomicie charakteryzuje również włoską sztukę awangardową.

przez cały czas trwania widowiska i obrzucała artystów warzywami, owocami i różnymi częściami garderoby. Gdy wrzawa na sali osiągała punkt kulminacyjny, wówczas F.T. Marinetti usatysfakcjonowany żywiołową reakcją widzów, wołał w zachwycie: „Futuryzm gloryfikuje przemoc. Wasze zachowanie w teatrze, w tej tradycyjnej świątyni sztuki, świadczy o tym, że wszyscy jesteście futurystami. Chcemy, byście krzyczeli i gwizdali jeszcze głośniej” itd.⁵⁴ Tego typu imprezy artystyczne przygotowywały właściwy grunt pod narodziny niekonwencjonalnych akcji paraartystycznych, które współcześnie nazywamy *events* lub *happeningami*.

Bezpośrednie kontakty artystów z odbiorcami nie gwarantowały jednak dostępu masowej publiczności do sztuki awangardowej, dlatego futuryści zwracali się ku tym sposobom przedstawiania, które wielokrotnie aktualizowały tekst literacki i odsyłały widzów bezpośrednio do treści manifestów. Dlatego bardzo szybko w centrum ich zainteresowań znalazł się teatr. Scena i widownia stały się dogodnymi miejscami dla futurystycznego kultu życia-święta.

Już 11 marca 1911 roku F.T. Marinetti, Armando Mazza, Gian Pietro Lucini, Paolo Buzzi, Enrico Cavacchioli, Aldo Palazzeschi, Corrado Govoni, Libero Altomare, Luciano Folgore, Giuseppe Carrieri, Mario Bértuda, Gesualdo Manzella-Frontini, Enrico Cardile, Auro d'Alba oraz inni poeci i malarze ogłosili w prasie *Manifest Dramaturgów futurystycznych* (*Manifesto dei Drammaturghi futuristi*). Nie dokonano w nim rozróżnienia między dramatem literackim a spektaklem teatralnym, ponieważ każdy tekst futurystyczny z zasady przeznaczony był do jakiegoś, niekoniecznie teatralnego, „zagrania”, do pewnej realizacji pozaliterackiej, do łączenia się z samym życiem. Cel materializacji znaku literackiego wyznaczało utopijne pragnienie przeniesienia desygnowanego przedmiotu, pojęcia lub stanu duszy ze sfery poznawania zwłaszcza do sfery widzenia i bezpośredniego doznawania. Artysta awangardowy nigdy nie redukował komunikatu literackiego do elementów czysto językowych. Przeciwnie, wyraźnie dostrzegał podobieństwa między myślami wyrażonymi w odmiennych tworzywach mimo różnicy celów. Pasja twórcy znaczyła więcej niż sprawy stylu językowego i estetyki. Posługiwanie się znienawidzonym językiem naturalnym było dla futurysty smutną koniecznością. Wynagradzał to sobie, tworząc nowe słowa, powiększając słownik i materię komunikacyjną oraz poszerzając percepcję świata przez tworzenie języków sztucznych.

⁵⁴ Opisy rozmaitych imprez futurystycznych zamieszcza K. Braun w książce pt. *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie — idee — zdarzenia*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1984.

Najbardziej ortodoksyjni przedstawiciele ruchu jasno wyrazili tę myśl w manifestie *Kinematografii futurystycznej* (*La Cinematografia futurista*, 1916). „Książka — czytamy w nim — absolutnie bierny i zachowawczy środek służący do przekazywania myśli, podobnie jak katedry, wieże, karbowane mury i pacyfistyczne idee, od dłuższego już czasu traciła swój autorytet. Książka, statyczny kompan stetryczałych dygnitarzy, inwalidów, ludzi przepełnionych nostalgią i neutralistów, nie może bawić ani egzaltować nowego pokolenia futurystów spitych rewolucyjnym i wojowniczym dynamizmem [...] Konieczności propagandowe zmuszają nas od czasu do czasu do wydawania książek. Ale wolimy wyrażać się bezpośrednio za pomocą kinematografu, wielkich obrazów słów na wolności i ruchomych świetlnych afiszów.”⁵⁵ O tym, w jakim stopniu były to marzenia nierealne, świadczy niewielka liczba filmów futurystycznych i bardzo bogata, aczkolwiek mało wartościowa już dzisiaj, twórczość literacka.

Wracając do teatru awangardowego, należy jeszcze raz podkreślić, że nie miał on charakteru literackiego, lecz paraartystyczny i dlatego hasła zawarte w pierwszym manifestie technicznym powielały treść wszystkich poprzednich deklaracji ideowych ruchu. Teatr należało zamienić na królestwo maszyny i wolnych słów oraz pozbawić wszystkich cech klasycznej inscenizacji i reżyserii.

Niewątpliwie źródłem inspiracji dla futurystycznej zabawy teatralnej były popularne, zwłaszcza w Mediolanie, ludowe bale maskowe, tzw. scapigliatury (z wł. rozpusta, rozwiązłość). Pod koniec XIX wieku scapigliatura stała się kierunkiem literackim, który wydał wiele epickich, lirycznych i dramatycznych tekstów charakteryzujących się frywolnymi, dowcipnymi akcjami i niewybrednym, czasami wręcz wulgarnym językiem. W czasie festynów ludowych teksty literackie wzbogacano muzyką i efektami plastycznymi i śpiewano je jako *couplets* lub inscenizowano w formie *sketches*⁵⁶. Do tej właśnie tradycji nawiązał F. T. Marinetti w manifestie zatytułowanym *Music-hall* (włoskie tłumaczenie brzmiało *Teatro di Varietà*, 1913). „Teatr Variété — pisał autor — jest absolutnie praktyczny, ponieważ proponuje publiczności rozrywkę, którą organizuje się poprzez efekty komiczne, ekscytację erotyczną i zaskoczenie [...] jest jedynym teatrem wykorzystującym film [...] korzysta ze współpracy publiczności [...] wykorzystuje dym cygar i papierosów [...] jest szkołą heroizmu (Na przykład Looping, the loop — niebezpieczny skok na rowerze,

⁵⁵ *Manifest Kinematografii futurystycznej*, cyt. za: *Włoski futurizm filmowy*. „Film na Świecie”..., s. 62.

⁵⁶ Bogatą dokumentację tego kierunku literackiego znajdzie czytelnik m.in. w pracach P. Madiniego (*La Scapigliatura milanese*. Milano 1929) i G. Marianiego (*Storia della Scapigliatura*. Roma 1967).

w samochodzie, na koniu) [...] otacza przedmioty i mechanizmy najbardziej niewiarygodne, jest szkołą subtelności, skomplikowania i syntezy [...] Psychologii przeciwstawia fizykoobłąd.”⁵⁷ Powstawał więc teatr bez wyraźnie określonej techniki gry scenicznej i modelowo konstruowanej dekoracji, który miał się rozwijać, nie utrwalając jakiegokolwiek własnej tradycji. Przedstawienia składały się z wielu krótkich i atrakcyjnych epizodów cyrkowych, sportowych, poetyckich, malarskich oraz muzycznych, w których z całą siłą doszedł do głosu futurystyczny kult szaleństwa fizycznego (*fisicofollia*) oparty na entuzjazmie, gwałcie, niebezpieczeństwie i ekscentryzmie. Wolne słowa znalazły w teatrze pełne uzasadnienie, dopełniały bowiem spontanicznie fizyczny wysiłek człowieka i jego reakcje na sceniczne niespodzianki. Brak logicznej konsekwencji w poszczególnych akcjach teatralnych określał właśnie porządek i rytm całego widowiska. Widzowie nierzadko zamieniali się rolami z artystami, ponieważ futuryści realizowali w praktyce hasło głoszące, że sztukę może tworzyć każdy.

Zaproponowana przez przywódcę włoskiej awangardy poetyka „anarchii teatralnej” nie została jednak całkowicie zaakceptowana przez wszystkich przedstawicieli ruchu. W rezultacie rozlicznych polemik powstały jednak dopiero w 1915 roku dwa manifesty teoretyczne. Marinetti wspólnie z E. Settimellim i B. Corrà opracował tekst *Futurystycznego teatru syntetycznego* (*Le théâtre futuriste synthétique*), natomiast Enrico Prampolini zredagował pierwszą wersję *Scenografii futurystycznej* (*La scenografia futurista*). Autorzy potraktowali teatr jako widowisko syntetyczne, atechniczne, dynamiczne, symultaniczne, autonomiczne, alogiczne oraz irrealne i dosyć dokładnie opisali takie nowoczesne formy widowiska, jak swobodną wymianę replik, symultaniczną akcję, wzajemne przenikanie się ludzi i rzeczy, inscenizowany poemat animowany, odgrywane wrażenie, dialogowaną wesołość, odpowiedź za pomocą echa. Negatywnie ocenił nowatorski charakter teatru futurystycznego Giovanni Papini, który z niezwykłą pasją dowodził w swoich szkicach, że prawdziwymi twórcami syntezy scenicznej byli francuscy symboliści. Taka opinia nie wydaje się jednak całkiem słuszna, ponieważ francuskim poetom i dramaturgom obca była futurystyczna teoria głosząca, że wszystko, co ma jakąkolwiek wartość, jest teatralne⁵⁸.

⁵⁷ F. T. Marinetti: *Music-hall*. Cyt. za: *Teatr Variété*. „Kultura Filmowa”..., s. 67—69.

⁵⁸ G. Papini szczegółowo przedstawił swoje poglądy na teatr futurystyczny w zbiorze szkiców, wydanym we Florencji w 1927 roku, pt. *Esperienza futurista* (1913—1914). Na wtórny charakter niektórych włoskich propozycji teatru awangardowego wskazał również K. Braun w książce *Wielka reforma teatru*, pisząc m.in.: „Fundamentalny pogląd futuryzmu na sposób istnienia teatru został wyra-

Bardzo duży wkład w rozwój teatru awangardowego wniósł przecież wspomniany E. Prampolini — zwolennik przestrzennej, barwnej, oświetlonej i zgeometryzowanej dekoracji scenicznej. W jego przekonaniu *supermarioneta* Gordona Craiga nie nadawała się do wyrażania futurystycznych słów na wolności, jako że nowoczesny teatr wymagał bardziej abstrakcyjnych form plastycznych. Prampolini był mistrzem w operowaniu głębią, którą zapełniał kolorowymi światłami, połyskującymi i ruchomymi bryłami, zdeformowanymi sprzętami, dziwacznymi ornamentami w rodzaju ślimacznic, spiral, elips i krat. W jego kubistycznych kompozycjach scenicznych rytm plastyczny prawie zawsze wynikał z przestrzennej konstrukcji motywu labiryntu, w której dominowało pewne uporządkowanie obce raczej innym futurystom z wyjątkiem A. G. Bragaglii⁵⁹. Współpraca tych właśnie artystów przyniosła bodaj najbardziej interesujące rezultaty w teatrze i w kinie.

Literacka struktura każdego tekstu dramatycznego wywierała, oczywiście, wpływ na rodzaj charakterystyki, kształt kostiumów i typ konwencji ruchu ciała aktora. Twarze osób występujących na scenie zdobione były często hieroglifami i rozmaitymi znakami kabalistycznymi. Modne stały się usztywnione pancerze (tzw. rury), geometryczne tańce naśladujące ruchy manekinów i maszyn oraz gesty mimiczne pozbawione manieri naśladującej naturalne ludzkie reakcje. Ponadto, dynamizowały całe przedstawienie efekty dźwiękowe i wizualne, których dostarczali twórcy muzyki hałasów i szmerów.

Nie ulega więc żadnej wątpliwości, że ruch futurystyczny miał ogromne znaczenie dla rozwoju Wielkiej Reformy Teatru, po raz pierwszy bowiem w dziejach tej sztuki przestały dominować problemy czysto teatralne. Dla sztuki dramatycznej konstytutywny stał się duch wojny, walki, sportu, nauki i techniki. Futuryzm udowodnił, że na scenie można przedstawić wszystko: każde ludzkie wrażenie, doznania przedmiotów (tzw. *dramma d'oggetti*, np. *Teatrzyk miłości — Il teatrino dell'amore*), syntezы dotykowe i taneczne (np. *Niespodzianka — Improvisata*, taniec karabinu maszynowego, świecy itp.), przenikania przedmiotów i myśli (m.in. *Antyneutralność i Symultaniczność — Antineutralità i Simultaneità*), strategie wrażeń (*Paralele — Paralleli, Kręgi — I ghiri*) i nielogiczne analogie (*Kobieta + Przyjaciele = Front — Donna + Amici =*

żony w słowach: »Wszystko cokolwiek ma wartość wyrazową, jest teatralne«. Jest to, oczywiście, pierwotna forma formuły Craiga z Drugiej Reformy: »Teatr jest wszędzie, dzieje się stale« [...]

, s. 176.

⁵⁹ Zob. m.in. F. Menna: *Enrico Prampolini*. Roma 1967; A. Sartoris: *Ricordo Prampolini*. „Futurismo-Oggi” 1980, nr 3—4, s. 3 oraz M. Fagiolo: *La scenografia dalle sacre rappresentazioni al futurismo*. Firenze 1973, s. 27—31 i 72—80

= *Fronte*)⁶⁰. Bogaty arsenał środków technicznych umożliwiał występy na scenie „hydroplanom płci żeńskiej, udom bałwanów, chmurom, albatrosom” i wszystkim „postaciom”, które potrafił wymyślić artysta awangardowy.

W teatrze syntetycznym bardzo konkretny kształt wizualny i dźwiękowy uzyskiwały słowa na wolności. W *Dramacie światła* (*Il dramma di luci*) Paola Buzziego Zachód słońca wydawał przeciągły głos „Uuuuuu-uuuuuroooooohooohoozuuuuuuhuuufiiiiissiiiiiss...”, a trzy dwuramienne świeczniki wykrzykiwały: „Joffre, Warszawa, Papież Benedykt, Paquin, Bruksela, Tiergarten, Triest, Garibaldi, Neutralność, Interwencja, Rewolucja”. Rozmowa pomiędzy Białym i Czarnym Człowiekiem w sztuce Giacomo Balli ograniczała się do takich oto kwestii: „Mispicchistitotiti — 48 — Sgnacarsanipir — Parplicurplotorplaplint — Iiiiiirrrrrirriririri — Trzeba się śmiać.” Akcja *Obiadu Sempronia* (*Il pranzo di Sempronio*) Bruna Corry i Emilia Settimelliego składała się z kilku epizodów, w których główny bohater wymieniał krótkie, mało znaczące uwagi ze swoim służącym. Jeszcze bardziej oryginalne były syntezy Ruggera Vasariiego (*Bal impotentów — La mascherata degli impotenti*, *Anarchie — Anarchie*, *Niepokój samochodów — L'angoscia delle macchine*), Aura D'Alby i Corrada Govoniego. Foniczne walory języka wykorzystywał w swoich sztukach przede wszystkim Balilla Pratella, a o niezwykle plastyczny kształt wzbogacał słowa dramatycznych bohaterów Umberto Boccioni (*Garsoniera — La garçonière*, *Geniusz i kultura — Genio e cultura*).

Od 1914 roku słowa na wolności coraz częściej jednak zastępowali autorzy efektami technicznymi. Syntezy literackie przeznaczone do wystawiania w teatrze zapisywali w formie podobnej do scenariusza lub scenopisu literackiego, podając tylko zarys akcji i warunki niezbędne do scenicznej realizacji. Na przykład *Wybuch* (*Detonazione*) Francesca Cangiulla, który autor nazwał „syntezą całego nowoczesnego teatru”, opisany został w następujący sposób: „Obsada: pocisk / Ulica nocą, zimna, pusta. / Minuta ciszy — wystrzał. / Kurtyna.”⁶¹ Synteza Arnalda Ginny i Emilia Settimelliego pt. *Z okna* (*Dalla finestra*) zawierała tylko didaskalia. Takie utwory, jak *Stopy* (*Le Basi*) i *Dłonie* (*Le mani*) Marinettiego rozpisane zostały na poszczególne ujęcia: „11 — Jedna dłoń kobieca delikatnie rusza palcami jak na klawiaturze lub pieszczotliwie dotyka twarzy.

⁶⁰ Wymienione syntezy opublikowane zostały w 1915 roku nakładem Istituto Editoriale Italiano pod redakcją F. T. Marinettiego, E. Settimelliego i B. Corry. Pierwszy wolumen tego wydania (*Teatro futurista sintetico*) zawiera 36 dramatów futurystycznych, drugi zaś 43 awangardowe kompozycje sceniczne. Spośród bogatej literatury przedmiotu warto z kolei wymienić książkę S. D'Amica pt. *Teatro italiano* wydaną w 1932 roku, w której omówione zostały różne rodzaje teatru futurystycznego.

⁶¹ Cyt. za K. Braun: *Wielka Reforma Teatru...*, s. 178.

12 — Silna dłoń robotnika chwytą wielki młot i uderza nim. 13 — Jedna silna męska dłoń zaciska pięść. [...] 20 — Dwie dłonie kobiece (tej samej osoby) otwarte i wyciągnięte, dotykają się małymi palcami i potrząsają pozostałymi, wykonując znany pogardliwy gest.”⁶²

Technika rozbudowanego kodu językowego zastąpiona została więc partyturą sceniczną. I wydaje się, że w miarę upływu czasu futuryści coraz bardziej, aczkolwiek nie całkiem konsekwentnie, usuwali dramat ze sztuki literackiej i opowiadali się za jego teatrologiczną koncepcją. Słowa na wolności znajdowały najpełniejszą konkretyzację w „obrazach i dźwiękach na wolności”. Potwierdzają to przypuszczenie hasła zawarte w następnych manifestach teatralnych. Między innymi Fedele Azari w *Futurystycznym teatrze lotniczym* (*Teatro areo futurista*, 1919) pisał o widowiskowych konstelacjach na niebie tworzonych przez latające samoloty. Fortunato Depèro w *Teatrze plastycznym* (*Teatro plastico*, 1919) snuł refleksje na temat totalnej wizualizacji przedstawienia scenicznego. Mauro Montalti i Pino Masnata proponowali stworzenie wibrującego elektrycznego teatru światła, w którym „występować” mogły tylko stechniczowane przedmioty. F. T. Marinetti i Francesco Cangiullo w *Teatrze zaskoczenia* (*Teatro della sorpresa*, 1921) zwracali uwagę na antyliteracki charakter atrakcji teatralnych, Enrico Prampolini w szkicu pt. *Sceniczna atmosfera futurystyczna* (*Atmosfera scenica futurista*, 1924) opisał projekt Teatru Magnetycznego, w którym niepotrzebni byli aktorzy i słowa. Anton G. Bragaglia w książce pt. *O teatrze teatralnym* twierdził z kolei, że nie istnieje nawet partytura teatralna, ponieważ o wszystkim rozstrzyga reżyser, podporządkowując różne materie językowe chwytom scenograficznym i transpozycjom wizualnym muzyki⁶³. We własnym Teatro Sperimentale, założonym w 1922 roku, inscenizował Bragaglia różne sztuki awangardowe, w których elementem podstawowym była plastyczna wyrazistość aktora, a zwłaszcza jego gest rozumiany jako „trajektoria ruchu przypominająca syntezę każdego gestu”. Jeszcze w latach trzydziestych futurystyczną ideę widowiska popularyzował Bruno G. Sanzin we wspomnianych już wcześniej *Eksperymentach Teatru Sportowego*.

Podsumowując dotychczasowe refleksje na temat pierwszego włoskiego teatru awangardowego, możemy stwierdzić, że w formach scenicznych odkryli futuryści nowe możliwości realizowania zadań najbardziej ogólnych, ponadestetycznych i ideowych. Teatr pozwalał przekształcić

⁶² F. T. Marinetti: *Le mani*. Cyt. za: *Dłonie*. Przeł. T. Miczka. W: *Włoski futuryzm filmowy*. „Film na Świecie”..., s. 117—118.

⁶³ A. G. Bragaglia: *Del teatro teatrale ossia del teatro*. Roma 1929. Zob. również idem: *Evoluzione del mimo*. Milano 1930.

każde „działanie literackie” w najdoskonalszy, zdynamizowany język oderwany od naturalnych środków komunikowania.

Trudno jednoznacznie ocenić futurystyczną twórczość teatralną. Jeśli zgodzilibyśmy się z opinią francuskiego aktora Étienne’a Decroux, że „sztuka jest tym bogatsza, im jest uboższa w środki. Rewia w music-hallu posiada maksimum środków i jest uboga”⁶⁴, to z całą surowością musielibyśmy potępić futurystyczną reformę teatru. Gdy natomiast zastanawiamy się nad wkładem włoskiej awangardy w rozwój dwudziestowiecznego dramatu, wówczas „uświadamiamy sobie — jak trafnie zauważa polski historyk teatru — iż to futuryści właśnie odkrywali po raz pierwszy to, co potem wydawało się [...] rewelacją dadaistów i surrealistów przed pierwszą wojną, a teatru groteski i absurdu po wojnie. Bezpośrednia inspiracja futurystyczna oczywista była w dziełach tak wybitnych dramatopisarzy, jak Luigi Pirandello czy Thornton Wilder, w pracach wielu reżyserów od Meyerholda zaczynając, a na Luce Ronconim i Jerromie Savarym kończąc.”⁶⁵

Paradoksalne wydaje się obecnie to, że wbrew intencjom autorów dużą wartość historycznoliteracką mają właśnie ich niektóre syntezы teatralne. Tematy sceniczne z natury rzeczy uwikłane najpierw w język naturalny, rzadko przypominały w praktyce wypowiedzi oparte na rozbudowanym kodzie mowy, który zacierałby znaczenia słów. Śmiałe i nowatorskie pomysły inscenizacyjne wyrażone zostały w jasnych, prostych i najczęściej logicznych konstrukcjach językowych, czyli w takiej formie literackiej, którą łatwo można było zaadaptować na potrzeby teatru. Innymi słowy, literatura dramatyczna zyskała wyraźne struktury formalne i znaczeniowe właśnie dzięki zignorowaniu jej nowatorsko pojmowanych interesów.

⁶⁴ E. Decroux: *O sztuce mimu*. Przeł. J. Litwiniuk. Warszawa 1967, s. 49.

⁶⁵ K. Braun: *Wielka Reforma Teatru...*, s. 172—173.

CZĘŚĆ TRZECIA

Wizualność — kategoria poznawcza współczesności

Rozdział 1

Oswajanie dynamicznej materii

Charakteryzując techniki literackie, zwróciliśmy szczególną uwagę na specyficzne futurystyczne doświadczanie formy, na transformację tworzywa i materii dzieł pisarskich, która odsłaniała przed nami rodzaj artystycznego poznawania różnych „treści skierowanych ku formie”. Niewątpliwie twórczość włoskich artystów znamionowała nowy typ syn-tezy słowa i obrazu, czyli nowy typ obrazowości literackiej związany w większym niż dotychczas stopniu z wyrazowym potencjałem słowa¹. Tworzenie dzieł według zasad skrajnie rozbudowanego kodu językowego zaowocowało sugestywnymi, mocnymi impresjami przestrzennymi (wystarczy wspomnieć świat konstrukcji geometrycznych lub literackiej kinematyki), literackimi analogonami kolorytu stwarzającymi iluzję wi-

¹ Literatura futurystyczna pozostawała w kręgu inspiracji kategorią obrazu artystycznego jako konstytutywnego dla dzieł poetyckich. Zob. J. Heistein: *Futuryzm we Włoszech*. W: *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*. Red. J. Heistein. Wrocław 1977. „Dotychczas — pisze autor na 31 s. — tworzone je [obrazy — T. M.], naśladując przyrodę lub przez analogię do zjawisk przyrodniczych. Porównywano na przykład, zwierzę do człowieka lub do innego zwierzęcia. Cechą nowych obrazów powinien być ich ogromny, nieskończony zasięg. W tym celu m.in. należy zlikwidować kategorię czasu, która niszczy walory ekspresyjne i siłę dzieła. Obrazy powinny stanowić bezpośrednie analogie zjawisk, a nie ich podobieństwa; powinny się ponadto łączyć w nieprzerwalny łańcuch.” Oczywiście, likwidacji kategorii czasu nie należało rozumieć dosłownie, chodziło bowiem rzeczywiście o „uprzedstawnienie literatury”, ale ze wskazaniem na nieustannie pulsujący zawsze do przodu (*sempre avanti*) czyli w kierunku przyszłości, rytm materii. Niezależnie jednak od tej dygresji na temat kategorii obrazu warto pamiętać o tym, że nie była ona przez futurystów traktowana jako konstytutywna dla wszystkich dziedzin sztuki i dlatego nie traktowali oni obrazowości literackiej jako tożsamej z malarską, a jeśli inspirowała ona pewne ich rozważania nad problematyką związków między sztukami, to ograniczały się one jedynie do mówienia o analogii, a nie o identyczności lub podobieństwie.

działności oraz różnorodnymi środkami ekspresji pozasłownej. Poza tym dużą rolę w tym procesie przekraczania granicy literatury odgrywała współpraca malarzy i pisarzy (modne wzbogacanie tekstów literackich komentarzem ilustrującym opisywane zjawisko) oraz pragnienie każdego artysty, aby działać na obszarach różnych ekspresji artystycznych. Dynamizowanie tworzyw dyspozycyjnych literatury, prowadzące w rezultacie do wewnętrznej samotranscendencji tej dziedziny sztuki, czyniło bezzasadnym antynomiczne ujmowanie czasu i przestrzeni. Synchronia nie była już zatem bliska przestrzeni, a diachronia optyce temporalnej. Futurystyczna czasoprzestrzeń jako jedna kategoria ukierunkowana została prospektywnie zgodnie ze swoiście rozumianą zasadą życia, czyli powszechnym dynamizmem, który synchronię i diachronię zastępował jedynie dynamicznym doznaniem.

Nie interesuje nas jednak tutaj, bardzo złożony zresztą, problem relacji między treścią a formą ani zawile wyjaśniane przez artystów nowe pojęcie czasoprzestrzeni, które *nota bene* wcale nie kryło za sobą prostej definicji syntezy sztuk². Wszystko to bowiem, co dotychczas powiedzieliśmy o związkach między sztukami, sytuje problem wspólnoty estetycznej nie na łatwo dającym się określić poziomie „uplastycznienia literatury” czy „upoetycznienia plastyki”, ale na poziomie wyzwolonej od tradycji wyobraźni futurystycznej, która oddalała każdy rodzaj ekspresji od wcześniejszych form i tematów artystycznych. Innymi słowy, nie jest naszym zamiarem dowodzenie, iż rozwój innych sztuk futurystycznych opierał się na wzorcach czysto literackich. Takie przekonanie byłoby błędnym uproszczeniem awangardowej teorii zbliżania się do siebie różnych sztuk, choćby z tego powodu, że literatura nie tylko nieznacznie i nie zawsze wyprzedzała postęp w innych dziedzinach ekspresji, ale stanowiła punkt wyjścia przemiany sztuki w ogóle, ponieważ język, na którym się opierała, stanowił podstawowe i najbardziej tradycyjne — w przekonaniu futurystów — narzędzie komunikacji artystycznej i pozaartystycznej. I nic dziwnego, że proces przemiany futurystycznej zaczął się w literaturze i stanowił moment przełomowy, uświadamiający artystom uprawiającym inne dziedziny, że następuje całkowity zmierzch poprzedniej epoki. Dzięki nowej literaturze ta granica między epokami stała się po prostu bardziej wyraźna i dlatego malarze, rzeźbiarze i kompozytorzy zaakceptowali ideę odnowy głoszoną przez Marinettiego, co nie oznaczało przecież, że zamierzali powtórzyć niejako literacką strukturę tego procesu na innym gruncie. To raczej

² Por. T. Miczka: *W kinematografie wszystko jest możliwe (Zarys futurystycznej teorii filmu)*. W: *Włoski futurizm filmowy*. „Film na Świecie” 1986, nr 325—326, s. 80. Zob. również fragment rozważań zawarty w trzecim rozdziale pierwszej części niniejszej pracy, s. 68—69.

nadrzędny cel, którym było poszerzanie percepcji świata, zgodnie z jego futurystycznym odczuwaniem, jednoczył wysiłki artystów uprawiających różne dziedziny sztuki i w konsekwencji jego realizacja nie tylko doprowadziła do zbliżenia sztuk, do rozbudowywania kodów wypowiedzeniowych i do ich samotranscendencji, ale też w pewnym sensie doprowadziła do ich oddalenia od siebie, czyli do uświadomienia sobie — powtórzmy raz jeszcze — że „jedna jest istota sztuki, ale różne są środki ekspresji”³.

Czyniąc przedmiotem analizy samą przemianę futurystycznej sztuki przedstawiającej, nie będziemy więc starali się dowieść, że ciążyła ona ku literaturze (zbliżała się bowiem do niej, gdy artyści próbowali pretransponować na jej obszar teorię słów na wolności, oraz oddalała się od niej, gdy próbowali oni całkowicie unicestwić materialność ciała), ale że rozwijała się w zgodzie przede wszystkim z naturą własnego medium, chociaż malarze i rzeźbiarze wyciągali z doktryny estetycznej i społecznej ruchu równie skrajne konsekwencje, jak pisarze i poeci. Ewolucja plastyki futurystycznej ukazuje przeobrażenia zachodzące w całej włoskiej sztuce, i to właśnie one najbardziej nas interesują. Futuryści, którzy zanegowali komunikacyjne wartości języka naturalnego, niewątpliwie szybko dostrzegli szansę praktycznego urzeczywistnienia awangardowych postulatów teoretycznych na obszarze sztuk ikonicznych. Nowy stosunek człowieka do materii, który polegał na tym, że przedmiot stał się silniej odczuwalny (co nie oznacza przecież, że tak samo przez artystów uprawiających różne formy twórczości), łatwiej niż w literaturze można było wyrazić przez wzrokowe i manualne oswojenie materii. W przekonaniu futurystów programowe odchylenie od normy zyskiwało większy pozór naturalności w niewerbalnych systemach komunikacji. O słuszności takiego rozumowania świadczy imponujący pod każdym względem dorobek włoskich malarzy, fotografów i rzeźbiarzy awangardowych, który historycy sztuki i kultury nieprzypadkowo najbardziej wnikliwie i szczegółowo analizowali. W naszych rozważaniach, w których staramy się wskazać na to, że futurystyczna idea unowocześniania i wartościowania sztuki z perspektywy przyszłości wywarła duży wpływ na rozwój wszystkich sztuk, z konieczności przedstawimy dorobek plastyczny artystów z tej grupy awangardowej w sposób bardzo skrótowy. Doceniając osiągnięcia włoskich malarzy, fotografów i rzeźbiarzy, chcemy bowiem jedynie ukazać we wszechogarniającej futuryzacji sztuki szczególny moment przejścia od eksperymentów do faktycznie innego wymiaru czasu artystycznego.

³ A. Ginna, B. Corra: *Paradosso di arte dell'avvenire* (1910—1911). Cyt. za: *Paradoxs sztuki przyszłości*. Przeł. W. Jura: „Film na Świecie”..., s. 60—61.

Próbując uogólnić dotychczasową refleksję na temat przemian w plastyce XX wieku, możemy posłużyć się słowami Hansa-Georga Gadamera zawartymi w jego szkicu, zatytułowanym *Sztuka i naśladownictwo*. Zastanawiając się nad tradycyjnymi znaczeniami pojęcia „naśladowania”, zwrócił autor uwagę na to, że implikowało ono zawsze trzy sposoby przejawiania się porządku — porządek świata, porządek muzyczny i porządek duszy. W jego przekonaniu symultaniczny charakter rzeczywistości współczesnej zdecydował o powstaniu sztuki niefiguratywnej, w której najpełniej wyraziła się teoria udziwnienia eksponująca porządek duszy. Niemiecki filozof pisał na ten temat: „Porządek, jakiego możemy doświadczyć za pośrednictwem sztuki nowoczesnej, nie ma, oczywiście, nic wspólnego z wielkim wzorem ładu przyrody i budowy światów. Nie odzwierciedla też wyrażonego w treści mitów doświadczenia ludzkiego ani świata wcielonego w oswojone i pokochane zjawiska rzeczy. To wszystko już zanika. Żyjemy w nowoczesnym świecie przemysłowym. A ten świat nie tylko zepchnął na margines naszej egzystencji widzialne formy rytuału i kultu, ale uczynił jeszcze więcej — zniszczył rzecz. Stwierdzenie to nie ma wyrażać oskarżycielskiej postawy *laudatoris temporis acti* — jest to wypowiedź o rzeczywistości, którą widzimy wokół siebie i którą musimy zaakceptować, jeśli nie jesteśmy głupcami. A w stosunku do tej rzeczywistości stwierdzenie: nie ma już rzeczy — jest prawdziwe.”⁴ Jak trafne są spostrzeżenia Gadamera, można się już przekonać, czytając manifesty futurystyczne, w których najczęściej powtarzają się następujące hasła: „ruch i światło niweczą materialność ciał”, „utrwać [...] nie przedmiot, lecz rytm przedmiotu znajdującego się w ruchu”, „Przedmioty już nie istnieją” itp.⁵ Futuryści nie byli jednak konsekwentni w dążeniu do całkowitego rozbicia konkretnego przedmiotu, ponieważ sądzili, że pasja artysty przybierająca postać artystycznego „stanu duszy” może wyrazić główną zasadę życia lub jakiś wielki wzór wibracji przyrody i dynamicznej budowy światów. Ich zdaniem w produktach ówczesnej gospodarki przemysłowej uobecniała się istota wszelkiego życia. Odczłowieczenie rzeczy, o którym wspomina Gadamer w pierwszym fragmencie przytoczonego tekstu, zauważone zostanie dopiero przez następne pokolenia twórców awangardowych i znajdzie teore-

⁴ H.-G. Gadamer: *Rozum, słowo, dzieje*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa 1979, s. 139.

⁵ Fragmenty z: U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini: *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, aprile 1910. Cyt. za: Ch. Baumgarth: *Futuryzm*. Przeł. J. Tasarski. Warszawa 1978, s. 277; Referat U. Boccioniego z 29 V 1911 roku wygłoszony w Circolo Artistico. Cyt. za: ibidem, s. 103 oraz G. Severini: *Le analogie plastiche del dinamismo*, settembre—ottobre 1913. Cyt. za: *Plastyczne analogie dynamizmu. Manifest futurystyczny*. W: ibidem, s. 300.

tyczne uzasadnienie w ich doktrynach estetycznych. Nie ulega jednak żadnej wątpliwości, że dla futurystów, wzbogaconych doświadczeniami impresjonizmu, postimpresjonizmu i kubizmu każde dzieło sztuki było „jeszcze czymś takim — jak pisał niemiecki filozof — czym była kiedyś rzecz, w czego istnieniu rozbłyскуje i potwierdza się porządek; może nie taki, który treściowo zbiega się z naszymi wyobrażeniami porządku, łączącymi niegdyś swojskie nam rzeczy w całość oswojonego świata. Ale zawiera się w nich niewątpliwie wciąż odnawiany i potężny pierwiastek duchowej energii porządkującej.”⁶

Przed opublikowaniem pierwszych manifestów futurystów uważnie śledzili nowe tendencje w malarstwie, rzeźbie i architekturze. Za prekursorów sztuki współczesnej uznawali impresjonistów, od których przejęli kult czystego koloru, koncepcję sztuki subiektywnej i technikę „migawkowej” deformacji przedmiotów. Sytuowali się jednak na antypodach tego kierunku, akcentując bardziej odtwarzanie i przekazywanie ruchu i zjawisk czasowych⁷.

Trudno natomiast jednoznacznie określić wzajemne wpływy kubizmu i futuryzmu. Historycy sztuki najczęściej wyrażali przekonanie, że włoscy twórcy naśladowali manierę francuskich malarzy. Jednak najnowsze badania historyczno-porównawcze, które zapoczątkowała Christa Baumgarth, dowodzą, że raczej — mimo ironicznego stosunku Pabla Picassa i jego przyjaciół do futuryzmu — większy wpływ wywierała włoska sztuka na kubistów, którzy tylko z analizy formy wywodzili koncepcję geometryzacji świata artystycznego⁸. Futurysty poza tym sprzeciwiali się kubi-stycznej metodzie poszukiwania związków przyczynowo-skutkowych z *la vie des formes*, czyli na podstawie automatycznego wyrastania form następnych z poprzednich.

Przejmując zdobycze awangardowego malarstwa poprzedników, niektórzy futurysty próbowali stworzyć z nich nową syntezę. „Impresjonizm — twierdził Ardengo Soffici — wysunął zasadę ruchu w postaci wibracji, wyrzekając się konkretności ciał [...] Kubizm wysunął zasadę konkretności ciał, którą uzyskiwał poprzez studium płaszczyzn i brył, rozpatrywał jednak przedmiot w bezruchu, sam w sobie, poza otoczeniem

⁶ H.-G. Gadamer: *Rozum, słowo, dzieje...*, s. 140.

⁷ Informacje na temat stosunku futurystów do sztuki impresjonistycznej znajduje czytelnik m.in. w: M. Drudi Gambillo, T. Fiori: *Les exposants au public*. In: *Archivi del futurismo*. Vol. 1. Roma 1958, s. 105—106; U. Boccioni: *Pittura e Scultura futurista*. Milano 1914. Przekł. fragm. w: Ch. Baumgarth: *Futuryzm...*, zwłaszcza s. 314 i nast.; A. Kotula, P. Krakowski: *Malarstwo — rzeźba — architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*. Warszawa 1981, s. 132—133.

⁸ Zob. B. Kowalska: *Futuryzm zapoznany*. W: idem: *Sztuka w poszukiwaniu mediów*. Warszawa 1985, s. 60—98.

[...] Malarz futurysta godzi obie te sprzeczne zasady i opierając się na zasadzie wspólnej dla obu szkół tworzy syntezę polegającą na przedstawianiu ruchu ciała nie jako wibracji, ale jako przemieszczania się przecinających i przenikających się planów rzeczywistości.”⁹ Słowa przedstawiciela drugiego futuryzmu florenckiego nie odzwierciedlają jednak wiernie naczelnej idei ruchu, która głosiła stworzenie zupełnie nowego stylu korespondującego z ówczesnym sposobem życia. Soffici nie odrzucał radykalnie tradycji i osobiście pojmował problem syntezy, co spowodowało zresztą ostrą polemikę wśród futurystycznych malarzy, która wcale nie miała — jak się wydaje — konsekwencji praktycznych, ponieważ jego obrazy nie odróżniały się niczym szczególnym od płócien innych włoskich artystów¹⁰.

Duże wrażenie wywarły na futurystach również pierwsze eksperymenty Pieta Mondriana (a zwłaszcza próby połączenia wartości muzycznych z plastycznymi), „improwizacje” Wassily Kandinsky’ego, impresje muzyczno-plastyczne Mykolasa Konstantasa Čiurlionisa, oderwane barwne tony w malarstwie Paula Klee oraz modne w owych czasach tzw. przenikania tęczowe (*compenetrazioni iridescenti*)¹¹. Nie należy jednak przeceniać wpływów innych malarzy na twórczość futurystów, ponieważ większość z nich była samoukami i do 1910 roku nie posiadała zbyt dużej wiedzy o najnowszej plastyce europejskiej. Dopiero w późniejszych manifestach pojawiały się krytyczne lub pochlebne uwagi na temat współczesnego malarstwa niefiguratywnego. Natomiast bezpośrednio inspiracje czerpali przedstawiciele ruchu z malarstwa Giovanniego Segantiniiego i Gaetana Previatiego, w którym jak w soczewce skupiały się prawie wszystkie wczesne tendencje awangardowych teorii widzenia.

Pierwsze obrazy futurystyczne powstały jeszcze przed opublikowaniem manifestu proklamującego istnienie ruchu. Arnaldo Ginna namalował w 1908 roku zbiór krótkich, zakrzywionych i nakładających się kre-

⁹ Tekst A. Sofficiego w: R. Carrieri: *Pittura, scultura d'avanguardia (1890—1950) in Italia*. Milano 1950, s. 68. Cyt. za: A. Kotula, P. Krakowski: *Malarstwo — rzeźba — architektura...*, s. 133—134.

¹⁰ Wśród historyków sztuki opinie na temat twórczości malarskiej A. Sofficiego są bardziej podzielone aniżeli oceny dotyczące dorobku innych futurystycznych artystów. Na przykład Ch. Baumgarth nie dostrzega istotnych różnic między jego obrazami a płótnami pozostałych przedstawicieli ruchu. Natomiast A. Kotula i P. Krakowski twierdzą, że obrazy Sofficiego bliższe są malarstwu kubistycznemu.

¹¹ Zob. m.in. C.L. Ragghianti: *Mondrian e l'arte del XX secolo*. Milano 1962, s. 278—283; M. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*. Roma 1968 (rozdziały: *Alle fonti dell'astratto, Ginna come Kandinsky, Il caso Čiurlionis*), s. 19—26 oraz M. Drudi Gambillo, T. Fiori: *Archivi del futurismo*. Vol. 2. Roma 1959—1962, s. 42, 50.

sek zatytułowany *Neurastenia (Nevrastenia)*, który historycy sztuki uznali za pierwszą włoską kompozycję abstrakcyjną, odzwierciedlającą — według słów autora — „stan duszy wyrażony w słonecznych kolorach”¹². Poszczególne dynamiczne, utrzymane w pastelowej tonacji „słonecznych barw” i nie dające się zidentyfikować elementy przedstawione zostały na tym obrazie w postaci chaotycznej mieszaniny, przypominającej do złudzenia ruch jakichś mikrobów oglądanych pod mikroskopem. Rama płótna nie ograniczała przedstawienia, nie nadawała mu charakteru całości, ponieważ poszczególne elementy „wychodziły” poza przestrzeń obrazu. Uniezależnione od przedmiotu psychologiczne wzajemne oddziaływanie form i kolorów wyraził również Ginna w *Spacerze romantycznym (Passeggiata romantica)*, 1909 oraz w *Przebudzeniu w otwartym oknie (Risveglio a finestra aperta)*, 1910. Teoretyczne uzasadnienie tych eksperymentów znajdujemy jednak dopiero w *Malarstwie przyszłości (Pittura dell'avvenire)*, opublikowanym w 1915 roku, w którym Ginna postulował dalszy rozwój malarstwa podmiotowego opartego na dekompozycji rzeczywistości wzrokowej.

Oficjalnie przeciw naśladowaniu w sztuce wystąpili futuryści już w 1910 roku, publikując dwa programy: *Manifest malarzy futurystycznych (Manifesto dei pittori futuristi)* oraz *Malarstwo futurystyczne. Manifest techniczny (La pittura futurista. Manifesto tecnico)*, które podpisali Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrà, Giacomo Balla i Gino Severini. Styl deklaracji wzorowany był na *Manifestie futuryzmu* z 1909 roku, a najważniejsze hasła ujmowały problem wolności w kategoriach ruchu, dematerializacji i fantazji. Autorzy zdecydowanie odrzucili takie tradycyjne pojęcia, jak „harmonia” i „dobry smak”. Za naczelną technikę twórczą uznali komplementaryzm oparty na zasadach dywizjonizmu, czyli na rozbiciu podstawowych barw widma, oraz na deformacji. „Wszystko się rusza — pisali futuryści — wszystko biegnie, wszystko obraca się gwałtownie. Żaden kształt nie trwa przed nami ustalony, lecz ukazuje się i znika bezustannie. Wskutek tego, że siatkówka zatrzymuje obraz, wszystkie rzeczy w ruchu mnożą się, odkształcają, i w przestrzeni, którą przebiegają, tworzą ciągi wibracji. Tak więc koń w biegu ma nie cztery nogi, lecz dwadzieścia, a ruchy ich są trójkątne [...] Czasem znów na policzku osoby, z którą rozmawiamy na ulicy, widzimy konia w dalekim pędzie. Nasze ciała wnikają w tapczany, na których siadamy, a tapczany

¹² Arnaldo Ginna — *Un pioniere dell'astrattismo* a cura di A. Ginna, M. Scaligero, G. Sprovieri. Roma 1961. Cyt. za: M. Verdone: *Arnaldo Ginna. Tra astrazione e futurismo*. Ravenna 1985, s. 14. Warto w tym miejscu dodać, że obraz Ginny wyprzedza chronologicznie pierwszy abstrakcyjny obraz W. Kandinsky'ego (*Abstraction*, 1910).

wnikają w nas, podobnie jak przejeżdżający tramwaj wchodzi w domy, które z kolei walą się nań i zlewają z nim.”¹³

W początkowym okresie realizacji tego programu malarze tworzyli jednak obrazy bardzo niejednolite pod względem stylistycznym. Łączyły je ze sobą tylko cztery cechy wspólne: odejście od techniki *trompe-l'oeil*, zerwanie z zasadami harmonii barw oraz z anegdotą i szczegółem. Na pierwszej wystawie futurystycznej, która odbyła się w 1911 roku, Boccioni zaprezentował m.in. *Bójkę w galerii (la rissa alla galleria)* oraz *Miasto, które się wznosi (La città che sale)*. Obydwa obrazy skomponowane zostały zgodnie z zasadą dzielenia barw, dominował w nich motyw światła, a „akcja” wyprowadzona została poza przestrzeń przedstawioną. Dywizjonistyczna notacja kolorów, umożliwiająca fragmentaryczny zapis ciągłego ruchu, charakteryzowała również *Noc na Piazza Baccaria (La notte sulla Piazza Baccaria)* i *Nowe kapłanki (Le preti nuove)* C. Carrà oraz *Błyskawice (I fulmini)* L. Russola. Artyści utrwalali więc najpierw na swoich płótnach gwałtowne zjawiska optyczne, a czasami technologiczne, ale z dużą łatwością „dynamizowali” również przedmioty nieruchome, o czym świadczą ich osobliwe martwe natury.

Futurystyczna maniera malarska rozwinęła się jednak w pełni dopiero w latach 1911—1913, które historycy sztuki nazwali okresem „stanów duszy” lub malarstwem przedstawiającym „to, co niewidzialne”. Artyści wyrażali na płótnach własne pasje, wykorzystując rozmaite techniki twórcze. Na przykład Boccioni namalował wówczas słynne *Stany duszy: Pożegnania (Stati d'animo: gli addii)*. Zwykle w jego obrazach, takich jak *Stany duszy: ci, którzy przychodzą (Stati d'animo: quelli che vanno)* i *Stany duszy: ci, którzy pozostają (Stati el'animo: quelli che restano)*, niewyraźne kontury postaci przybierały kształt elipsy. Namalował również wiele „kompozycji spiralnych” (*Elastyczność — Elasticità, Dynamizm ciała ludzkiego — Dinamismo di un corpo umano, Dynamizm cyklisty — Dinamismo di un ciclista*), dekompozycji przedmiotów (*Dekompozycja postaci kobiety przy stole — Scomposizione di donna a tavola, Bryły horyzontalne — Volumi orizzontali*) i układów symultanicznych (*Materia, Ulica wchodząca do domu — La strada che sale a casa, Symultaniczny widok z okna — Veduta simultanea dalla finestra*).

Severini natomiast z upodobaniem malował dywizjonistyczne wersje impresjonistycznego motywu tancerki oraz „dynamiczne” martwe natury (*Taniec Il parso dell'orso — La danza Il parso dell'orso, Tancerka = morze + wazon z kwiatami — La danzatrice = il mare + il vaso con fiori, Taniec Pan Pan w Monico — La Danza del Pan Pan a Monico*,

¹³ U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini: *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, aprile 1910. Cyt. za: Ch. Baumgarth: *Futuryzm...*, s. 275.

*Dynamizm tancerki — Dinamismo della danzatrice, Martwa natura z bu-
telką i kartami do gry — La natura morta con bottiglia e carte da gioco*).
Z kolei na obrazach Carry dominowały przede wszystkim tzw. linie-siły,
odzwierciedlające wymiary wysokości, szerokości i głębokości przedsta-
wianych obiektów (*Symultaniczność: kobieta i balkon — Simultaneità:
la donna e il balcone, Demonstracja interwentyzmu — Manifestazione
interventista, Martwa natura z syfonem — La natura morta col sifone*).
Obrazy bardzo podobne pod względem formalnym i treściowym do płó-
cien Boccioniego, Severiniego i Carry malował również A. Soffici (*Bal
pederastów — Il ballo dei pederasti, Synteza wiosennego pejzażu —
Sintesi di paesaggio primaveraile*).

Zjawiska optyczne i techniki fotograficzne najbardziej fascynowały
G. Ballę (*Mieniające się barwami przenikania — Compenetrazioni irides-
centi, Dynamizm psa na smyczy — Dinamismo di cane al guinzaglio,
Dziewczynka biegnąca na balkonie — Bambina che corre sul balcone,
Plastyczność światła + prędkość — Plasticità della luce + velocità, Za-
strzyk futuryzmu — Iniezione del futurismo*). Natomiast „energia fal”,
powstająca w rezultacie nakładania się różnych zdarzeń i elementów
materii, stanowiła obsesję Luigiiego Russola (*Bunt — La rivolta, Synteza
ruchów kobiety — Sintesi dei movimenti di una donna, Dom + światło +
+ niebo — Casa + luce + cielo*).

Różnorodne techniki malarstwa futurystycznego można również zau-
ważyć w serii portretów Marinettiego wykonanych przez liczne grono
jego przyjaciół¹⁴. Poza tym w tych właśnie portretach oraz w wielu
innych obrazach ukazujących rozmaite związki symultaniczne i linie-si-
ły brylowatych przedmiotów nawiązywali artyści do teorii słów na
wolności oraz wzorowali swoje kompozycje na literackich tablicach synop-
tycznych. W rezultacie pod koniec 1913 roku coraz wyraźniej zaczęła
dominować w sztuce futurystycznej tendencja do tworzenia formy otwar-
tej, czyli pragnienie przedstawiania kierunków działania różnych sił oraz
do łączenia ich z otaczającą „obraz malarski” przestrzenią¹⁵.

¹⁴ Por. m.in. *Iconografia di F. T. Marinetti*. „Futurismo-Oggi” 1983, nr 5—6, s. 9.

¹⁵ Ową tendencję znakomicie ilustrują słowa U. Boccioniego: „Na miejsce —
pisał on w *Pittura e Scultura futurista* — prastarej koncepcji mocnego wyodręb-
nienia ciał, na miejsce współczesnej, impresjonistycznej koncepcji rozkładania,
repetycji i szkicowania obrazu, wprowadzamy pojęcie ciągłości dynamicznej jako
formy podstawowej. I nieprzypadkowo wymieniam tutaj formę, a nie linię, bo
właściwie forma dynamiczna stanowi w malarstwie i rzeźbie rodzaj czwartego
wymiaru, który tylko wówczas stać się może czymś trwałym, gdy pozostałe trzy
składające się na bryłę wymiary: wysokość, szerokość i głębokość, nabiorą pełnego
znaczenia [...] Z racji swej zmiennej i znajdującej się w ciągłym ruchu natury,
forma dynamiczna jest czymś w rodzaju niewidzialnego pola promieni między
przedmiotem a jego własnym, indywidualnym środowiskiem. Stanowi ona rodzaj
odnalezionej przez analogię syntezy, która znajduje się na granicach między real-

Po okresie „stanów duszy”, tzn. w latach 1914—1918, główną manierą futurystycznego malarstwa stała się taka deformacja przedmiotów, która dzięki rytmowi odśrodkowemu „wyprowadzała akcję” poza ramy obrazów. Szczególnie uwidoczniła się ona w niektórych płótnach Severiniego (*Sferyczna ekspansja światła — Espansione sferica della luce*, *Wojna — La guerra*), Carry (*Siła odśrodkowa — La forza centrifuga*), Prampoliniego (*Rytmy mechaniczne — Ritmi meccanici*, *Kobieta i otoczenie — Donna + ambiente*), Balli (*Merkury zakrywający słońce widziany przez lunetę — Mercurio passa davanti al sole visto dal cannocchiale*, *Ekspansja wiosny — Espansione di primavera*), Boccioniego (*Sarża lancjerów — Carica dei lancieri*) i Sofficiego (*Likiery i owoce — Frutta e liquori*, *Martwa natura z czerwonym jajkiem — La natura morta con uovo rosso*). Czasami deformacja przedmiotów była tak duża, że zanikał niemal wszelki związek między tematami malarskimi a przedstawianą rzeczywistością, co stanowiło konkretną realizację hasła opublikowanego w manifestie technicznym, które głosiło, że „aby namalować przedmiot, nie trzeba go odtwarzać, trzeba wytworzyć jego atmosferę”¹⁶.

Koncepcja skrajnie rozbudowanego kodu językowego, o której pisaliśmy w rozdziale poprzednim, pojawiła się, ogólnie rzecz biorąc, w rezultacie jednoznacznie i opacznie pojmowanej przez futurystów nieodwracalności czasu. Czasowi odpowiada jednak trwanie i każda chwila ma w trwaniu swoją odrębną wartość, przestrzeni zaś, która m.in. wy-suwa się na plan pierwszy w sztukach plastycznych — rozciągłość. Istnieje więc zasadnicza różnica pomiędzy czasowymi a przestrzennymi formami istnienia materii oraz między sztukami, które te właśnie formy ujmują w specyficznie ekspresyjnej i symbolicznej postaci. Dlatego perspektywna idea futurystyczna znaleźć musiała inny niż w literaturze sposób plastycznego osławiania rzeczywistości. Na podstawie dotychczasowych rozważań zawartych w niniejszym rozdziale w dużym uproszczeniu można powiedzieć, że odpowiednikiem partykularnego modelu literackiej artykulacji było na obszarze sztuk plastycznych obowiązujące prawo irracji semantycznej¹⁷, gwarantujące artystom „wytwarzanie

nym przedmiotem a jego idealną plastyczną potencjalnością i jest do uchwycenia tylko przez intuicję [...] Chodzi o to — wyjaśniał autor — żeby pojęcie przestrzeni, do którego ograniczył się kubizm, połączyć z pojęciem czasu. Chodzi o to, żeby dać konstrukcję plastyczną, w której obydwie te pojęcia przestrzeni i czasu zachowywać będą wzajemnie stan równowagi w celu wyzwolenia emocji.” Cyt. za: Ch. B a u m g a r t h: *Futuryzm...*, s. 325—326, 334.

¹⁶ Cyt. za: *ibidem*, s. 275.

¹⁷ Przyjmujemy tutaj w nieco zmodyfikowanej postaci na użytek naszych rozważań pojęcie „prawa irracji semantycznej” sformułowane na gruncie filozofii kultury i antropologii filozoficznej przez Andrzeja Nowickiego (zob. A. Nowicki: *Człowiek w świecie dzieł*. Warszawa 1974, s. 171—215) na wzór prawa okreś-

atmosfery przedmiotu”, czyli ukazywanie jego rozciągłości przestrzennej, oraz charakteryzujące się słabą przewidywalnością przedmiotowego przedstawiania i widzenia. Parafrazując słowa Basila Bernsteina, twierdzimy więc, że „podstawową funkcją futurystycznej irradacji semantycznej jest przygotowanie i przekaz znaczeń względnie eksplicytnych, z czego nie wynika, że znaczenia te muszą być konieczne abstrakcyjne, lecz że mogą być takie, ponieważ stymulują wrażliwość ich użytkowników na odrębność, różnice i wszelkie ich implikacje”¹⁸. Innymi słowy, każdy przedmiot przedstawiany przez malarza futurystycznego eksponował przede wszystkim tzw. znaczenia inkontrolologiczne, czyli znaczenia wynikające ze spotkań pomiędzy nim a innymi przedmiotami¹⁹. Zjawiska tego rodzaju opierały się, oczywiście, na futurystycznej teorii spostrzegania, która rozwinęła się pod wpływem współczesnej nauki i głosiła że widzenie pojedynczego obiektu zawsze zależy od kontekstu lub tła.

Jeśli pamiętamy o tym, że futuryści jasno widzieli — przynajmniej tak właśnie sądzili — przyszłość świata, tzn. obserwowali samych siebie w działaniu, wierząc, że ich działanie doprowadzi do odkrywania coraz większej liczby tajemnic, to łatwo można się domyślić, że sztuka futurystyczna nie zatrzymywała się na obserwacji procesów fizycznych i psychicznych, ale symbolizowała postawy antyagnostyczne wobec przyszłości. Widoczna w niej wiara w postęp świadczy o tym, że artyści z przekonaniem podjęli się dzieła otwierania również przed sztukami przedstawiającymi nowych perspektyw widzenia, a to z kolei uruchamiało w tej dziedzinie ekspresji artystycznej mechanizm samotranscendencji.

Pierwszym objawem irradacji znaczeniowej była, oczywiście, tendencja do impresjonistycznego rozmywania konturów oraz skłonność do geometryzacji świata, która w późniejszym okresie przyswojona została przez formistów i konstruktywistów. Niemal wszyscy twórcy rezygnowali z malowania linii skończonych, prostopadłych, poziomych i masywnych form. Niektórzy artyści, tacy jak Arnaldo Ginna, Bruno Corra i Giacomo Balla realizowali ulotne, nietrwałe dzieła malarskie za pomocą technik fotograficznych, świateł z reflektorów i barwnych gazów.

lającego zjawisko irradacji barw, czyli rozróżniania kolorów lokalnych i relatywnych, tzn. takich, które posiadają same przedmioty i barw uzależnionych od działania otoczenia. Por. m.in. W. Lam: *Malarstwo. Problemy podstawowe*. Warszawa 1966, s. 115.

¹⁸ Por. rozważania zawarte w poprzednim rozdziale na s. 73—74.

¹⁹ Zob. *Studia z inkontrolologii*. Red. A. Nowicki. Lublin 1984. Autorzy szeroko omawiają pojęcie spotkania jako centralnej kategorii filozofii kultury i antropologii filozoficznej. Wyodrębnione w pracy różne rodzaje spotkania nie są dla naszych rozważań przydatne, ponieważ wykorzystaliśmy tę kategorię jedynie w sensie metaforycznym, nie pretendującym do filozoficznego ujęcia futurystycznej sytuacji sztuki.

Mistrzem wszelkiego rodzaju przenikania był Umberto Boccioni, który sformułował teorię tzw. przedmiotu-środowiska. W manifestie zatytułowanym *Malarstwo i rzeźba futuryzmu* (*Pittura e Scultura futurista*, 1914) pisał m.in.: „Rozwój myślenia nie pozwala nam już widzieć człowieka lub przedmiotu w oderwaniu od środowiska. W malarstwie i rzeźbie przedmiot może uzewnętrznić swą ukrytą istotę jedynie w postaci syntezy przedmiotu i środowiska.”²⁰ Akcentował również twórca rolę „mozaikowości” widzenia artystycznego, czyli utożsamiania aktywnego procesu percepcji z charakterem samej rzeczywistości czasu wybuchowego. Jego teoria wykazuje duże podobieństwa z koncepcją sztuki ery środków elektronicznych Marshalla McLuhana, która powstała w drugiej połowie XX wieku. „Sztuka i nauka — twierdził kanadyjski filozof — stanowią anty-środowisko, pozwalające nam dostrzegać samo środowisko.”²¹ To „anty-środowisko” jest rodzajem szkła powiększającego, przez które człowiek współczesny wyraźniej może oglądać to, co go otacza, pomaga mu ono w odnalezieniu swojej tożsamości w „mozaikowym” świecie.

Boccioni zapisywał w swoim pamiętniku wszystkie pomysły artystyczne i swoje impresje na temat filozofii sztuki. W jego przekonaniu sztuka nadawała sens życiu, ponieważ była rodzajem autoanalizy opartej na nieustannym eksperymentowaniu. Lektura jego zapisków przekonuje jednak o tym, że nie zawsze towarzyszył mu futurystyczny optymizm. Artysta pisał o swojej bezradności, o niemożności osiągnięcia celu, akceptacji śmierci i nicości. „Czuję zawsze — notował Boccioni — całkowitą niemożliwość życia w kontakcie ze światem: wydaje mi się, że wszystko jest niewykończone, surowe, szorstkie i wszystko rani moją wrażliwość [...]”²² Ale pełen wewnętrznego niepokoju nigdy nie stał się

²⁰ U. Boccioni: *Pittura e Scultura futurista*. Milano 1914. Cyt. za: Ch. Baumgarth: *Futuryzm...*, s. 318.

²¹ M. McLuhan: *Nowe szaty króla*. Przeł. K. Jakubowicz. W: idem: *Wybór pism. Przekazniki, czyli przedłużenie człowieka. Galaktyka Gutenberga. Poza punktem zbiegu*. Wyboru dokonał J. Fuksiewicz. Warszawa 1975, s. 308.

²² Cyt. za: R. A. Genovese: *Boccioni scrittore*. „Futurismo-Oggi” 1983, nr 3—4, s. 15. Zob. również E. Benedetto: *Coerenza e italianità di Umberto Boccioni*. „Futurismo-Oggi” 1984, nr 5, s. 3—6; L. Tallarico: *Umberto Boccioni: il linguaggio e la coscienza d'Europa*. Reggio Calabria 1985. Jego niepokój twórczy przezwyciężała jednak zawsze wiara w przyszłość, co najlepiej wyraził w profetycznych wizjach. Pisał m.in.: „Nadejdzie dzień, kiedy obraz nam już nie wystarczy [...] Oko ludzkie będzie spostrzegać kolor jako uczucie. Powielające się kolory nie będą już potrzebowały form, by być postrzegane i pojmowane. Odłożymy na stronę płótna i pędzle. Zaproponujemy światu na miejsce obrazów olbrzymie, efemeryczne malowidła utworzone ze świetlistych barw elektreflektorów i kolorowego gazu. Wiązki, spirale i sieci tych kolorów, zharmonizowane na firmamencie, napętnią entuzjazmem zawiłą duszę mas przyszłości.” (Ch. Baumgarth: *Futuryzm...*, s. 105).

agnostyką, nieustannie zmieniał bowiem własne życie i swoją sztukę, poszukując form i treści uniwersalnych, symbolizujących czynne postawy, jakie twórcza jednostka może przyjmować wobec przestrzeni.

Podobna wrażliwość cechowała również innych włoskich twórców awangardowych. Na przykład Luigi Russolo nazywany był przez futurystów „człowiekiem spiralnym”²³. Prawie każde dzieło tworzył za pomocą innej techniki i nieustannie zmieniał swoje zainteresowania, poszukując materiału, który umożliwiałby pełne, ekspresyjne odwzorowanie jego wewnętrznych przeżyć. Najpełniej wyraził własny stosunek do życia i sztuki w tzw. mobilach, czyli kompozycjach opartych na jednej, możliwie wielokształtnej formie, która przez ingerencję z zewnątrz (np. przez dotknięcie lub podmuch wiatru) ulegała przemianom, dając w rezultacie zmienne w czasie zestawienie plastyczne. W jego teorii sztuki w miarę upływu lat coraz bardziej wysuwały się na pierwszy plan elementy magiczne i spirytystyczne. W podobnym kierunku rozwijała się filozoficzna myśl Arnalda Ginny, który w *Malarstwie przyszłości* pisał: „Nie istnieje jedna prawda, jest ona zawsze wieloraka”, i dlatego było dla niego rzeczą oczywistą, że okultyzm stanie się nauką przyszłości, ponieważ zajmuje się siłami biologicznymi, które kształtują ludzką *psyche*. Wierzył, że artysta, aby mógł odkrywać możliwości eksterioryzacyjne sztuk plastycznych, musi najpierw rozwinąć ogromnie (*enormemente*) swoją podświadomość²⁴.

W malarstwie niepokój futurystyczny uzewnętrzniał się więc ze szczególną siłą i podbudowany został wieloma metafizycznymi teoriami²⁵. Działo się tak zapewne dlatego, że w obrębie sztuk plastycznych przestrzenne wyznaczniki „przed”, „teraz” i „po” nie były przecież określone przez samą naturę przestrzeni (tak jak ma to miejsce w sztukach opartych na czasie), ale kierunek decydujący o porządku przestrzennym stał się przedmiotem artystycznego wyboru. Możliwości wyboru było bardzo wiele, ale żadna nie gwarantowała, że kierunek artystycznego „uprzątnienia” sztuki zgodny był z postawą artysty wobec przyszłości. W odróżnieniu bowiem od literatury, która za pomocą słów na wolności stworzyła jednak pewien nowy, oryginalny styl, w dziedzinie sztuk ikonicznych eksperymenty włoskich plastyków nie odbiegały zbyt często w ostatecznym kształcie od programowych dzieł innych nowoczesnych kierunków artystycznych, na co szczególną uwagę zwracał ma-

²³ Zob. M. Zanovello Russolo: *Russolo, l'uomo e l'artista*. Milano 1958.

²⁴ A. Ginna: *Pittura dell'avvenire*. Ed. „Italia Futurista”. Firenze 1917. Cyt. za: M. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo...*, s. 202 i nast.

²⁵ Interesujące informacje na temat futurystycznych koncepcji sztuki plastycznej udokumentowane szczegółowymi analizami znajdzie czytelnik przede wszystkim w: *Futurismo* a cura di U. Apollonio. Milano 1970 oraz C. Tisdall, A. Bozzolla: *Futurism*. London 1985, s. 31–88.

larzom F. T. Marinetti. Dlatego już od 1913 roku nasiliła się tendencja do wyraźnego sprofilowania plastycznej maniery. Polegała ona na poszerzaniu percepcji wzrokowej i nieuchronnie prowadziła do skrajnych form irradiacji semantycznej malarstwa.

Futuryści próbowali przede wszystkim „umuzyczyć” przestrzenną ekspresję plastyczną. Już w manifestie technicznym pisali, że „muzyczność linii czy fałdów współczesnego ubrania ma dla nas wartość emocjonalną i symboliczną równą tej, którą miał dla starożytnych akt”²⁶. Jeśli można barwić skalę diatoniczną w muzyce, to na podobnej zasadzie — twierdzili artyści — można komponować muzycznie elementy form plastycznych. Malarzy interesował rezultat nieosiągalny w inny sposób niż za pomocą użycia barw i światła, które stwarzały wyobrażenie dźwięku²⁷. Nowe dzieło plastyczne znacznie rozszerzało więc swoją czasoprzestrzeń i wychodziło jakby poza granice wyobrażalności. Chromatyczność, jakościową cechę barwy, obejmującą jej odcień i nasycenie, uznali futuryści za progresywny sposób podwyższania lub obniżania wrażeń mających sugerować skalę, modulację i system muzyczny. W praktyce ta naiwna idea zaowocowała wieloma interesującymi obrazami. Prekursorami muzyki chromatycznej byli bracia Corradini, których interesujące eksperymenty plastyczne omawiamy w następnej części pracy.

W 1913 roku Carlo Carrà opublikował manifest pt. *Malarstwo dźwięków, szmerów i zapachów* (*La pittura dei suoni, rumori e odori*), w którym pisał: „[...] cisza jest statyczna, natomiast dźwięki, szmery i zapachy są dynamiczne” i dlatego należy wykorzystywać to, co ucieleśnia „architekturę dzieła muzycznego”, tzn. ostre barwy, zygzaki, fale, łuki, elipsy, stożki, spirale oraz ekwiwalenty kina, music-hallu, burdelu, garaży, fabryk itp.²⁸ Podobne myśli zawarł E. Prampolini w *Chromofonii. Kolorze dźwięków* (*Cromofonia. Il colore dei suoni*, 1913), gdzie analizował problem widzenia czysto optycznego, powstającego pod wpływem wibracji atmosferycznych wywoływanych przez dźwięki. W tym celu proponował stosowanie różnych materiałów, takich jak ptasie pióra, sztruks, słomę, drut, sugerujących pozamalarskie kształty i zapachy

²⁶ Cyt. za: Ch. Baumgarth: *Futuryzm...*, s. 276.

²⁷ Pierwszym przykładem „malarskiego wyobrażenia dźwięku” był obraz L. Russola zatytułowany *La musica* (1911—1912), w którym spiralny motyw klucza wiolinowego ukazany został na tle ostro skontrastowanych barw symbolizujących ludzkie twarze, zniekształcone intonacją wydawanego głosu. Wcześniej jednak pojawiły się malarskie kompozycje akordu muzycznego (czego przykładem jest obraz A. Ginny z 1909 roku pt. *Akord chromatyczny — Accordo cromatico* przedstawiający „oczy widzące dźwięk”) oparte wyłącznie na grze barw i światła nasuwające bezpośrednie skojarzenia z dziełami muzycznymi.

²⁸ C. Carrà: *La pittura dei suoni, rumori e odori*, agosto 1913. Cyt. za: Ch. Baumgarth: *Futuryzm...*, s. 291 i 294.

(Kształt i zapach aktorki — *La forma e profumo di attrice*, *Chromatyczna architektura Capri* — *L'architettura cromatica di Capri*, *Klasztor boginek* — *Il monastero delle dee*). Jeszcze bardziej rozszerzył gamę środków wyrazowych Gino Severini w *Plastycznych analogiach dynamizmu* (*Le analogie plastiche del dinamismo. Manifesto futurista*, 1913), głosząc konieczność odzwierciedlenia w sztuce struktury wszechświata²⁹.

Natomiast G. Balla skierował malarstwo futurystyczne bardziej w stronę fotografii. Sformułował teorię tzw. chronofotografii i pisania w ruchu. W praktyce twórczej ograniczała się ona do stosowania techniki fotomontażu i collage'u. Jego zainteresowania problematyką światła, barwy i prędkości najlepiej wyraziły się w serii fotogramowych obrazów (*Szybkość samochodu + światło* — *Velocità d'automobile + luce*, *Studium materialności światła + szybkość* — *Studio per materialità di luci + + velocità*, *Tor szybkości* — *Linea velocità*, *Plastyczność światła + szybkość* — *Plasticità di luci + velocità*, *Szybkość samochodu + światła hałasów* — *Velocità d'automobile + luci di rumori*). Podobne doświadczenia przeprowadzali w swoich pracowniach m.in. F. Depèro, M. Sironi, L. Russolo, B. Corra, A. Ginna i G. Severini. Wzorując się na technicznych zasadach funkcjonowania filmu, artyści nakładali kolejne kadry na siebie w jednym obrazie. W ten sposób zwierzęta, ludzie, maszyny i zjawiska naturalne ukazane zostały „wachlarzowo” w kolejnych fazach ruchu.

²⁹ Teoria plastycznych analogii G. Severiniego wyznaczyła główny kierunek procesu irracjonalizacji semantycznej malarstwa futurystycznego i stanowiła punkt wyjścia różnych sposobów przekraczania granic tej dziedziny artystycznej. „[...] materia — pisał artysta — rozumiana jako działanie zamyka go [wszechświat — T. M.] w rozległym kręgu analogii, poczynając od pokrewieństwa, a kończąc na kontrastach i specyficznych różnicach [...] Istnieją dwa rodzaje analogii [...] Analogie rzeczywiste: morze ze swym statycznym falowaniem, zygzakowatymi ruchami oraz skrzącymi się kontrastami srebra i szmaragdu wywołuje w mojej wyobraźni plastycznej bardzo odległą wizję strojne w swiecidełka tancerki, występującej wśród światła, szmerów i dźwięków. Dlatego: morze = tancerka. Analogie pozorne: plastyczna ekspresja tego samego morza, która poprzez analogię rzeczywistą ewokuje we mnie tancerkę, ukazuje mi w procesie analogii pozornej wizję dużego bukietu kwiatów. W ten sposób osiągamy taki oto rezultat: morze = tancerka + bukiet kwiatów.” Oczywiście, istnieje nieograniczona ilość analogii: „Dlatego też przewidyuję koniec obrazu i posągu. Te formy sztuki, mimo właściwej nam postawy nowatorskiej, ograniczają naszą wolność twórczą, niosąc z sobą swe własne przeznaczenie [...] Nasze dzieła plastyczne muszą natomiast żyć na wolnym powietrzu, włączać się w zespoły architektoniczne, razem współdziałać ze światem zewnętrznym, którego istotę wyobrażają.” Warto również zwrócić uwagę na to, że duże znaczenie, w przekonaniu Severiniego, dla eksterioryzacji sztuki plastycznej miały tzw. analogie dźwiękowe. Cyt. za: Ch. Baumgarth: *Futuryzm...*, s. 300, 302—303 i 306.

W latach dwudziestych transcendowanie wartości pozamalarskich stało się naczelną zasadą twórczości włoskich neofuturystów: Nina Rosiego, Pippa Orianiego, Enrica Alimandiego, Franca Coastai, Filli (Luigiego Colombo i Nicolaya Djulgheroffa. Prampolini kontynuował natomiast eksperymenty nad stworzeniem „sztuki kosmicznej” w całkowicie abstrakcyjnej przestrzeni (*Pilot nieskończoności — Pilota dell'infinito*, 1929; *Czwarty wymiar — Quarta dimensione*, 1933; *Macierzyństwo kosmiczne — Maternità cosmica*, 1943), form plastyki muralnej i udoskonalął tzw. *polimatrici* (kompozycje z kul, drutów i tworzyw sztucznych).

Niewątpliwie największym osiągnięciem twórców futurystycznych poszukujących nowych form ekspresji plastycznej stało się malarstwo powietrzne (*aeropittura*), które odwzorowywało zmienne perspektywy z lotu ptaka nie mające żadnego stałego punktu. Proces irracji semantycznej osiągnął więc swoje apogeum w przedstawianiu struktury absolutnie policentrycznej. *Manifest aeromalarstwa (Manifesto d'aeropittura)*, który powstał z inspiracji F. T. Marinettiego, opublikowali futuryści dopiero w 1929 roku. Praktyczną realizacją zawartych w nim haseł były abstrakcyjne kompozycje figur geometrycznych symbolizujące elementy pojazdu, oglądanego z lecącego samolotu³⁰.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, można powiedzieć, że futuryści nie potrafili skoncentrować się na samym zagadnieniu formy malarskiej. Nie dokonali przecież nigdy pełnej analizy jednego zagadnienia, ale z niezwykłą aktywnością i ekspansywnością próbowali odnaleźć media właściwe specyfice czasu wybuchowego. W rezultacie sformułowali program eklektyzmu plastycznego i stworzyli dzieła o dużej wartości artystycznej, które nie mieściły się jednak w kanonach jednej poetyki i jednego stylu. Na ich dorobek malarski składa się więc mozaika form, kształtów, barw i tematów, której jedyną stałą cechą jest totalny dynamizm. Uparcie jednak pogłębiany przez futurystów proces samotranscendencji malarstwa nie może być oceniany negatywnie, ponieważ — jak słusznie zauważa B. Kowalska — „W przeciwieństwie do kubizmu futurizm nie stworzył żadnej formuły estetycznej, która byłaby przez kogokolwiek naśladowana, pomijając tak incydentalne przypadki, jak jego recepcja przez formizm. Za to otworzył myśli ludzkiej nieoczekiwane możliwości nowych dróg rozwoju [...] W dobie konceptualizmu brak jakichkolwiek powodów, by nie doceniać prekursorstwa genialnie

³⁰ Na temat „malarstwa powietrznego” G. Balli, Benedetty, F. Depèra, G. Dottoriego, Fillii, E. Prampoliniego, M. Somenziego i Tata zob. m.in. R. Carrieri: *Pittura, scultura d'avanguardia...*, s. 205—207. Por. również G. Dottori: *2-a generazione. „Futurismo-Oggi”* 1984, nr 9—10, s. 16—17.

wyprzedzającej swój czas myśli futurystycznej.”³¹ Innymi słowy, włoskie malarstwo futurystyczne było gwałtowną reakcją przeciw sztuce przedstawiającej, ale dokonało również przełomu w ówczesnych tendencjach eksperymentalnych, wyciągając najbardziej skrajne wnioski z cywilizacyjnego rozwoju rzeczywistości. Futuryści zaakceptowali nie tylko to, co w *Esthétique généralisée* Roger Caillois nazwał *les formes de projet*³², i co zapoczątkowało w sztuce europejskiej trend technologiczny (choć nie wykorzystywali najnowszych zdobyczy cywilizacyjnych w sensie czysto paratechnologicznym, jak uczynią to dopiero twórcy awangardowi w latach sześćdziesiątych), ale wypróbowali całą serię możliwości twórczego multiplikowania realnych przedmiotów i zjawisk w celu uzyskania nowego, ruchomego i syntetycznego wrażenia malarskiego. Mimo to wydaje się jednak, że najbardziej nowatorskie rezultaty osiągnęli oni w tych dziedzinach ekspresji plastycznej, w których istnienie dzieła zawsze związane było ontologicznie z konkretnością samej materii, ponieważ albo ją twórca reprodukował, jak miało to miejsce w fotografii, albo zmieniał jej kształt naturalny, jak czynili to rzeźbiarze i architekci.

³¹ B. Kowalska: *Sztuka w poszukiwaniu mediów...*, s. 62 i 98. Podobne opinie wyrażają również autorzy monografii. Por. zwłaszcza R. Jullian: *Le Futurisme et la peinture italienne*. Paris 1965, s. 120—122 oraz N. Lynton: *Futuryzm*. W: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*. Zebrali T. Richardson i N. Stangos. Warszawa 1980, s. 171.

³² R. Caillois: *Esthétique généralisée* Paris 1976.

Rozdział 2

Duch fotografii

Wynalazek Louisa Daguerre'a i Foxa Talbota dokonał w dziewiętnastym stuleciu ogromnego przełomu w sztukach plastycznych oraz zrewolucjonizował myślenie znacznej grupy artystów na temat wizualnej ekspresji artystycznej. Twórcy coraz częściej głosili pogląd, że dzieło może zawdzięczać swoje istnienie technice, a połączenie procesu twórczego z działaniem maszyny traktować zaczęli jako oczywistą konsekwencję mechanizacji życia i postępu technicznego. Z tego związku powstawały nowe zjawiska artystyczne wyrażające ducha epoki oraz przekraczające i poszerzające granice tworzywa i ekspresji plastycznej. Nic więc dziwnego, że na początku XX wieku ze szczególną pasją włączyli się do tej walki o nową sztukę reprezentanci różnych grup awangardowych, ponieważ właśnie fotografia stała się dla nich jednocześnie bronią niszczącą tradycyjne formy artystyczne i środkiem torującym drogę do kultury przyszłości.

Powszechnie znane są już dzisiaj fotograficzne eksperymenty dadaistów, surrealistów, konstruktywistów i twórców skupionych wokół „Bauhausu”³³. Znacznie mniej pisze się natomiast o dwudziestowiecznych prekursorach fotografii eksperymentalnej, którzy nazywali siebie futurystami. A przecież to ich pomysły i eksperymenty stanowiły podstawę estetyki sztuki technologicznej oraz zapoczątkowały awangardową przygodę fotografii i filmu. Rekonstruując rzetelnie proces rozwojowy sztuk wizualnych, nie można pomijać teoretycznych refleksji i dokonań artystycznych takich malarzy i reżyserów, jak Anton G. Bragaglia, Arnaldo Ginna, Bruno Corra, Giacomo Balla i Gerardo Dottori. Warto również

³³ Spośród bogatej literatury przedmiotu wystarczy wymienić wydane w Polsce prace U. Czartoryskiej (*Plastyczna przygoda fotografii*. Łódź 1968), H. Richtera (*Dadaizm*. Warszawa 1983) oraz S. Sontag (*O fotografii*. Warszawa 1986).

pamiętać o tym, że nierzadko inni wielcy twórcy związani z ruchem F. T. Marinettiego sięgali po fotografię, która stwarzała nowe możliwości uzewnętrznienia spontanicznego myślenia oraz wyzwolenia się z pęt kontrolowanych myśli i odruchów.

Od samego początku futuryści opowiadali się za fotografią impresjonistyczną i postimpresjonistyczną opartą na światłocieniu, niejasnym modelunku przedmiotów, zamaskowanych konturach i malarskiej mgiełce. Wyrazistą linię zaczęli stosować nieco później, już na etapie fotografii kubistycznej tworzonej zgodnie z zasadami gry intelektualnej, która była szczególnie ulubioną techniką artystów poszukujących absolutnej swobody twórczej. Dlatego odrzucali oni zasady artystyczne wyprowadzone z powierzchniowych wrażeń wzrokowych oraz rygory rzutu perspektywistycznego, a zainteresowali się tworzeniem techniki mnogości możliwych ujęć, geometrycznej syntezy widzenia i wszelkiego rodzaju wykraczaniem poza przedmiot zewnętrzny. Ogromne nadzieje pokładali również w fotografii stroboskopowej, rejestrującej następujące po sobie fazy ruchu oraz symultaniczny charakter przedstawianych zjawisk i zdarzeń³⁴.

Zasady fotografii zostały pośrednio wyrażone już w pierwszych manifestach redagowanych przez członków ruchu i w krótkim czasie stały się głównym tematem wielu prac teoretycznych. Takie hasła, jak: „piękno szybkości”, „entuzjastyczne wrzenie pierwotnych elementów” i „falconowanie rewolucji” sławione w 1909 roku przez Marinettiego w *Manifestie futurystycznym* zostały już w następnym roku rozwinięte przez Bragaglię w *Fotodynamizmie futurystycznym* (*Fotodinamismo futurista*), a w kilka miesięcy po jego opublikowaniu pojawiły się praktyczne rezultaty w postaci zdjęć eksperymentalnych. Definicje: obrazu (pojmowanego jako bezpośrednia analogia zjawiska, a nie jego podobieństwo), słów na wolności (tzn. obrazów wyrwanych z logiki narracyjnej i zapisywanych według rytmów przestrzennych) i symultanizmu (całościowego ujmowania jednocześnie rozgrywających się akcji) sformułowane przez założyciela futuryzmu, prawie natychmiast przyswoili zwolennicy fotografii i filmu.

Dla wielu młodych artystów fotografia była nie tylko środkiem, który ignorował tradycję kulturową i ułatwiał wyrażanie nowych treści, ale stała się językiem-pośrednikiem, nad którym nadbudowywano inne formy artystyczne. Okazała się bowiem bardzo podatna na eksperymenty w zakresie formy. Dlatego malarze, rzeźbiarze i graficy kierując się ku „architektonicznym”, wielopiętrowym strukturom artystycznym, zaczy-

³⁴ Zwraca na to uwagę m.in. M. Verdone w: *Fotografia e avanguardia* [Rozmowa G. F. Arcera z M. Verdone m]. „Futurismo-Oggi” 1980, nr 11–12, s. 4.

nali zwykle swoją działalność twórczą od wykonywania zdjęć fotograficznych. Niektórzy osiągalni na tym polu wspaniałe rezultaty, np. eksperymenty z ruchomą fotografią nazwaną przez braci Corradinich „muzyką chromatyczną”³⁵ stanowiły kontynuację doświadczeń Petzwała, Voigtlandera, Russella, Maddoxa oraz impresjonistów i pierwszych fotomontażystów. Podjęte przez nich próby „ożywienia fotografii” ściśle związane były z rozwojem techniki rejestrującej obraz i okazały się ważnym momentem w historii fotografii i w dziejach kina. Wprowadzone przez futurystów do procesu twórczego nowinki techniczne pozwoliły im uzyskać takie niezwykle w owych czasach efekty wizualne, które zapoczątkowały narodziny nowoczesnej abstrakcyjnej fotografii filmowej, kinomalarstwa, konstrukcji kinetycznych, barwnego filmu strukturalnego i subiektywnej fotografii eksperymentalnej. Ich odkrycia miały ogromną moc inspirowaną w przyszłości. Były to przecież odkrycia podbudowane w tym przypadku ogromną wiedzą naukową, mimo że otaczała je również aura skandalu i kabotyńskiej prowokacji. Unaukowienie i stechniczowanie kreacyjnego aktu twórczego nie polegało więc tylko na uatrakcyjnieniu i ozdabianiu dzieła ani na amatorskiej zabawie z maszyną, ale pozwalało artystom lepiej zrozumieć zasady i prawa samej sztuki wizualnej oraz wypracować nowe chwytły stylistyczne i konwencje gatunkowe.

W najbardziej krańcowej formie i w największym napięciu proces unowocześniania i odnawiania sztuki również za pomocą fotografii wystąpił na gruncie kinematografu. Świadczy o tym m.in. film-manifest zatytułowany *Życie futurystyczne* (*Vita futurista*), zrealizowany w 1916 roku przez Arnalda Ginę przy współpracy F. T. Marinettiego, Bruna Corry, Lucia Venny, Emilia Settimelliego, Rema Chitiego i Giacoma Balli. Jak w soczewce, w utworze tym skupiały się wszystkie elementy treści i formy typowe dla sztuki futurystycznej. Oryginalne rozwiązania dramaturgiczne i montażowe wzmocnione zostały trickami fotograficznymi. Przedstawiane obiekty przenikały się, zmieniały konsystencję i barwę, np. ruchy śpiących bohaterów — futurystów ilustrowały na ekranie rozedrgane i zamglone obrazy oniryczne. Światła reflektorów odbijały się od ubrań z cynfolii, rozcinając postacie, burząc proporcje i harmonię całej kompozycji przestrzennej. Światłocieniowy modelunek wyostrzał przerysowane, egzaltowane i „symultaniczne” gesty oraz zachowania pantomimiczne aktorów³⁶.

³⁵ Zjawiska fotograficzno-plastyczno-filmowe określane przez futurystów jako „muzyka chromatyczna” omawiamy szczegółowo w drugim rozdziale czwartej części niniejszej pracy. Zob. s. 144—151.

³⁶ Zob. rozdział zatytułowany „Życie futurystyczne” w obiektywie kamery filmowej, s. 152—167.

Życie futurystyczne nie stało się jednak momentem przełomowym w dziejach samej fotografii ani sztuki operatorskiej, mimo że wykorzystane w filmie techniki fotograficzne przekonująco wyrażały awangardową ideę wiecznej ruchliwości materii i przekonanie o niestałym kształcie fizycznym ludzi i przedmiotów.

Mistrzem światła był bowiem w owym czasie Anton G. Bragaglia. W 1908 roku podjął on razem ze swoim bratem Arturem pracę w wytwórni filmowej „Cines Società Anonima” i przez ponad dwadzieścia lat był ekspertem tej firmy do spraw fotografii. Już w 1910 roku pod nie ukrywanym wpływem *Manifestu malarstwa futurystycznego* napisał pierwszą wersję *Fotodynamizmu futurystycznego*, w którym opowiedział się przeciw tradycyjnej fotografii migawkowej i sformułował zasady nowoczesnego obrazu artystycznego. Pisał: „[...] sztuka statyczna umarła, dlatego fotografia musi ukazywać relatywizm zjawiska, ruch rozpraszający ciało [...] duchowość gestu [...] wewnętrzną istotę rzeczy”. Artysta powinien „uchwycić aspekty rzeczywistości niewyraźne i nieuchwytnie w normalnej percepcji wzrokowej” przede wszystkim za pomocą „światła dematerializującego statyczność fotografowanych obiektów” oraz powinien „powiększać zjawiska”, czyli umożliwiać widzowi proces percepcji tych momentów rzeczywistości, których oko ludzkie nie potrafi zauważyć³⁷. Za naczelną zasadę fotodynamizmu uważał rytm uwidoczniiony na fotografii w postaci trajektorii, krzywej ruchu. Pojmował go jednak wyłącznie w kategoriach wizualnych i dlatego m.in. cenił zdjęcia rentgenowskie za to, że przedstawiały „promieniowanie ludzkich fluidów”.

Bragaglia szczególny nacisk położył na uzewnętrznianie się podmiotu twórczego w samym obrazie. Zgodnie z jego ideą „fotografii transcendentalnego ruchu” przedmiot ukazywany na zdjęciu powinien różnić się „zewnątrznie” od własnego desygnatu. Artysta tworzy bowiem rzeczywistość inną od tej, która istnieje obiektywnie, kreuje rzeczywistość irrealistyczną, wyraża własny stan emocjonalny za pomocą nierealistycznych konwencji. Doktryna futurystyczna ustalała — o czym pisaliśmy wcześniej — ścisłą analogię między wewnętrznym przeżyciem twórcy (trakto-

³⁷ A. G. Bragaglia: *Fotodinamismo futurista*. Torino 1970, s. 15 i nast. Por. również idem: *La fotografia dell'invisibile*. „Humanitas”, dicembre 1913. Na nowatorski charakter eksperymentów braci Bragagliów zwrócił już uwagę E. Di Sambahy w artykule pt. *La fotodinamica futurista di Anton Giulio e di Arturo Bragaglia* opublikowanym 13 maja 1913 roku w „La Fotografia Artistica” (s. 71—75). Tezy zawarte w tym szkicu rozwinął znacznie później w swoim artykule C. L. Raghianti — jeden z najwybitniejszych włoskich krytyków sztuki współczesnej, pisząc o artystycznych konsekwencjach teorii — jak ją nazwał — *introvabilissimo* („nieuchwytność”) A. G. Bragaglii. Zob. C. L. Raghianti: *Fotodinamica futurista*. „Selearte” 1959, nr 39. Przedr. w: M. Verdone: *Anton Giulio Bragaglia*. Roma 1965, s. 117—128.

wanym jako głębsze odczuwanie materii) a konwencją jego dzieł. W rezultacie przedstawiane na fotografii rzeczy naturalne przybierały kształt zdeformowany, niejasny i niepełny. Najwyraźniej ilustrują tę manierę zdjęcia ektoplazmy, ukazujące płynną substancję, wyłaniającą się z innej, również nieokreślonej materii, oraz fotografie okien, które przekształcają się w romby, wydłużone prostokąty i inne formy geometryczne.

W latach 1910—1914 Bragaglia wykonał kilka serii fotografii, w których zastosował rozwiązania techniczne i formalne ułatwiające studiowanie jednej formy ruchu lub porównywanie podobnych do siebie czynności³⁸. Na przykład *Polifizjonomiczny portret poety futurysty Luciano Folgore* (*Ritratto polifisionomico di poeta futurista Luciano Folgore*) przedstawiał nakładające się na siebie twarze i ręce fotografowanego artysty. Zamglone i wydłużone kontury ciała upodabniały się do linii zakreślonej przez poruszającą się postać. Na zdjęciu zatytułowanym *Ruch głowy* (*Un gesto del capo*) zarys dynamicznego obiektu przybierał kształt smugi światła, która przechodziła z prawej na lewą stronę przestrzeni statycznego kadru. Tor ruchu głowy przebiegał z góry na dół w *Uklonie* (*L'inchino*), a trajektoria cienia ludzkiej postaci zajmowała całą szerokość fotografii przedstawiającej idącego mężczyznę. Zdjęcie opatrzone podpisem: *Człowiek, który pali papierosa — zapalka — papieros* (*Il fumatore — il cerino — la sigaretta*) — podzielone zostało na dwie części: lewa strona była zupełnie czarna, a z prawej wyłaniała się męska sylwetka, której twarz zakrywały płomienie ognia i smuga dymu. Całą przestrzeń kadru zatytułowanego *Maszynistka* (*Dattilografa*) zajmowała maszyna do pisania, na którą nakładały się ciemne i jasne dłonie. W podobnym stylu utrzymany był własny wizerunek, który artysta zatytułował *Postać schodząca po schodach, autoportret* (*Figura sulle scale, autoritratto*). Mimo nakładających się światła, cieni, krzywizn, zarysów ludzi i przedmiotów widz zawsze rozróżniał na fotografiach Bragalii przedstawiane obiekty i czynności, jakie one wykonywały.

Szczególne uwagę przyciąga zdjęcie G. Balli. Niewyraźna sylwetka mężczyzny umieszczona została obok fotografii słynnego płótna zatytułowanego *Piesek na smyczy* (*Cagnolino al guinzaglio*, 1912). Cienie sylwetki malarza nakładały się na jego obraz, a nogi artysty wynurzały się spod ramy płótna. W tej fotografii wyraził Bragaglia istotę futurystycznej metody twórczej opartej na przenikaniu sztuk (malarstwo — fotografia), przenikaniu się życia i sztuki (artysta w „świecie” własnego dzieła), fragmentaryzacji rzeczywistości (obraz dzieli ciało autora) i programo-

³⁸ Zob. m.in. T. Miczka: *Fotodynamiczny kinematograf Antona G. Bragalii*. „Kino” 1984, nr 5, s. 20 oraz idem: *Z dziejów awangardy filmowej. (Szkic o fotograficznym rodowodzie włoskiego kina futurystycznego)*. „Obscura” 1986, nr 10, zwłaszcza s. 20—22.

wości sztuki (wyjaśniający tytuł fotografii oraz futurystyczna treść obrazu malarskiego). Pisaliśmy już o tym, że G. Balla, nazwany przez historyków sztuki „reżyserem światła” i prekursorem „kinomalarstwa”, określał własną twórczość malarską jako „fotografię chromatyczną” i można jeszcze tylko dodać w tym miejscu, że wspólnie z Bragaglią wykonał wiele eksperymentalnych zdjęć oraz płócien malarskich³⁹.

Anton G. Bragaglia był na początku XX wieku — co wynika z dotychczasowych refleksji — głównym animatorem twórczości fotograficznej we Włoszech, a może nawet w Europie. Stworzył nową odmianę fotografii, która jednocześnie reprodukowała „niewidzialne elementy rzeczy” i podlegała konwencjom sztuk ruchomych. W rzeczywistości jednak włoski artysta pogłębiał i poszerzał eksperymenty zapoczątkowane około 1890 roku przez Étienne’a Julesa Mareya — wynalazcę „strzelby fotograficznej” i chronofotografu (słynne zdjęcie *Człowieka z młotkiem* — tyt. wł. *L'uomo col martello*). Dłużnikiem francuskiego fotografa był również Balla, o czym dobitnie świadczą jednak przede wszystkim jego płótna malarskie przedstawiające *Loty jaskółek* (*Voli di rondini*).

Fotograficzne eksperymenty Antona G. Bragaglii znakomicie uzupełniały wspomniane wcześniej próby filmowe A. Ginny i B. Corry. Twórców tych różnił jednak sposób podejścia do materiału. Bracia Corradini świadomi ograniczeń w ukazywaniu ruchu, do jakich prowadzi nieruchoma fotografia, od samego początku zwrócili się ku filmowi, który umożliwiał przekroczenie granic statycznej kontemplacji aktów dynamicznych i przenikających się zjawisk, Bragaglia zaś dopiero po pewnym czasie przekonał się o tym, że fotografia pozwala jedynie zasygnalizować możliwości odkrywania oraz przekazywania zmienności i ruchu materii, ale nie odwzorowuje wielości kombinacji przestrzenno-czasowych, jakie w wyniku tego powstają.

Oczywiście, w latach 1910—1917 nakładanie na siebie obrazów, deformowanie przedmiotów oraz stosowanie kontrastów optycznych nie było czymś zupełnie nowym w dziedzinie ekspresji wizualnej. Wystarczy przypomnieć płótna przedstawiające przenikania oraz mobile L. Russola i U. Boccioniego, aby zrozumieć, że wszystkie te techniki rozwijały się równolegle w rezultacie poszukiwań nowej dynamicznej ekspresji form plastycznych. Jednak w najostrzejszej formie zagadnienie fotograficznego utrwalania ludzkiej myśli i „wewnętrznego ruchu realnych obiektów” postawili dopiero futurystyczni fotografowie i reżyserzy filmowi. Zaproponowane przez nich rozwiązania techniczne i formalne weszły od

³⁹ O wpływie, jaki wzajemnie wywierali na swoją twórczość obydwaj artyści, pisze m.in. C. L. Ragghianti w artykule zatytułowanym *Balla e la fotodinamica di Bragaglia*. „Critica d'Arte”, settembre 1965.

tego czasu do klasycznego arsenału kinematograficznych środków wyrazu oraz zainspirowały następne pokolenia twórców do realizacji dalszych eksperymentów fotograficznych i filmowych. A. Ginna, B. Corra, A. G. Bragaglia i G. Balla przetrarli bowiem szlak, którym w kilka lat później, głosząc inne hasła ideowe, podążyli niemieccy ekspresjoniści, twórcy zaliczani do I i II francuskiej awangardy filmowej, dadaści i surrealiści.

Poza tym w latach dwudziestych i trzydziestych rozmaite techniki, które najpierw pojawiły się w malarstwie futurystycznym, wypróbowywali w sztuce fotograficznej tacy artyści, jak Tato⁴⁰, Ernesto Fazioli, Gianni Croce, Fillia, Luigi Veronesi, Vinizio Paladini, Fortunato Depèro, Bruno Munari i Ivo Pannaggi. Kronikarzem włoskiego ruchu awangardowego, który utrwalił na zdjęciach głównych jego przedstawicieli oraz ciekawsze akcje i imprezy futurystyczne, był Tato (autor m.in. fotografii zatytułowanych *Depèro futurysta*, *Portret powietrzny — Aeroritratto*; *Portret — komentarz do twórczości Dottoriego, malarza pejzażysty — Ritratto — commento di Dottori, pittore paesista*; *Syntezy wojenno-literackie Maria Carliego — Sintesi... guerriero-letteraria di Mario Carli*; *Portret mechaniczny Rema Chitiego — Ritratto meccanico di Remo Chiti*; *Aeropoeta Mino Somenzi. Powietrzny portret fantastyczny — L'aeropoeta Mino Somenzi. Aeroritratto fantastico*)⁴¹. W ten sposób odchodzący już w zapomnienie futuryzm ożywiał jeszcze swoją przeszłość i za sprawą gloryfikowanej przez siebie techniki przekazywał następny pokoleniom „historyczny dokument” na własny temat. Fotografia raz jeszcze potwierdziła prawdę o tym, że pod postacią zarejestrowanej teraźniejszości urzeczywistnia się zawsze „duch przeszłości”, nawet wtedy gdy myśl jego skierowana jest przede wszystkim *a domani*⁴².

⁴⁰ Dopiero w 1930 roku Tato wspólnie z F. T. Marinettim opublikował pierwszy *Manifest fotografii futurystycznej (Manifesto della fotografia futurista)*, który w owym czasie nie zyskał jednak większego rozgłosu w środowisku włoskiej awangardy plastycznej.

⁴¹ Zob. S. V.: *Fotografia futurista*. „Futurismo-Oggi” 1979, nr 1—2, s. 5.

⁴² Ma niewątpliwie rację S. Sontag, gdy pisze: „[...] ludzie pozbawieni przeszłości najłatwiej ulegają pasji fotografowania wszystkiego [...] Fotografia nie jest prostym skutkiem zetknięcia się fotografa z wydarzeniem: samo wykonywanie zdjęć stanowi zdarzenie, i to zdarzenie jawnie uprzywilejowane. Fotografia ma prawo zakłócać, wdzierać się albo ignorować wszystko, cokolwiek się dzieje [...] Fotografowanie czegoś jest równoznaczne z okazaniem zainteresowania danym wydarzeniem pod jednym warunkiem: *status quo* nie ulega zmianie.” (*O fotografii...*, s. 14—16).

Rzeźba architektury i architektura rzeźby

Fotografia spełniała więc w znacznej mierze futurystyczne pragnienie ukazywania w sztuce „stanów duszy” oraz przenikania się elementów materii. Wykorzystywana była w charakterze tworzywa dyspozycyjnego ekspresji malarskiej, przyspieszając proces jej samotranscendencji⁴³. Natomiast nie tylko przykładami ilustrującymi poszerzanie granic konwencji, ale niejako ucieleśnieniem teorii przedmiotu-środowiska stały się futurystyczne dzieła rzeźbiarskie i projekty konstrukcji architektonicznych. Tworząc rzeźbę lub projektując budowlę, twórca awangardowy mógł przecież organizować przestrzeń i kształtować otoczenie w ten sposób, aby stało się ono naprawdę istotną „częścią” dzieła artystycznego. Granica oddzielająca sztukę od rzeczywistości traciła bowiem swoje wyraziste kontury w nowoczesnych formach rzeźbiarskich i architektonicznych, które nie odwzorowywały ruchu na płaszczyźnie przez układ samej postaci lub przedmiotu, ale za pomocą wielowymiarowego rytmu i dynamizmu konstrukcji przestrzennych.

W 1912 roku Boccioni opublikował manifest *Rzeźby futurystycznej* (*La Scultura futurista*), w którym wszystkie dotychczasowe hasła doktryny estetycznej ruchu podporządkował wrażliwości twórcy wykorzystującemu wyłącznie bryły ciał fizycznych oraz elementy konkretnej rzeczywistości. Przecistawiając się „fanatycznemu i snobistycznemu kultowi antyku”, odrzucał autor tradycyjną formułę posągu i pomnika. „We

⁴³ Nasze przekonanie o tym, że eksperymenty fotograficzne stanowiły w plastycznej twórczości futurystów jaskrawy przykład praktycznej realizacji prawa irradiacji semantycznej, znakomicie ilustrują przykłady przytoczone w pracy G. Listy zatytułowanej *Futurismo e fotografia*, wydanej w Mediolanie w 1980 roku, oraz zdjęcia przedstawione na wystawie pt. „La Photographie Futuriste Italienne del 1919 à 1939”, która zorganizowana została w Musée d'Art de la Ville de Paris (od 28 X 1981 do 3 I 1982 roku) z inicjatywy firmy Kodak-Pathé.

wzajemnym przecinaniu się płaszczyzn książki z kantami stołu — pisał — w zarysie zapałki, w ramie okiennej więcej jest prawdy niż we wszystkich supłach mięśni i bogiń patronujących współczesnym rzeźbiarskim kretynizmom.”⁴⁴ W wydanej dwa lata później książce pt. *Malarstwo i rzeźba futurystyczna. (Dynamizm plastyczny)* krytykował impresjonistów, Augusta Rodina, Émila-Antoine’a Bourdelle’a, Aleksandra Archipenkę i kubistów za to, że nie potrafili zerwać całkowicie z harmonią, proporcją, nieruchomością i antycznym ideałem piękna. Za prekursora nowoczesnej rzeźby uznał Boccioni Medarda Rossa, który za pomocą wklęsłych, wypukłych, kanciastych i okrągłych form nie odtwarzał określonej fazy ruchu przedstawianego obiektu lub zjawiska, ale odwzorowywał jakby nie kończące się „płynięcie” kształtów i ich nieustanny rozwój. W jego przekonaniu futuryści powinni rozwijać właśnie tę technikę twórczą, aby w końcu wypracować własny styl pozwalający ukazać nie tylko formę w ruchu, ale również ruch formy, czyli zmiany, jakim ulega ona dlatego, że połączona jest (za pomocą „płaszczyzn atmosferycznych”) z całym otoczeniem.

Spośród wielu haseł zawartych w manifestach rzeźby futurystycznej tylko dwa postulaty, jak się wydaje, istotnie wyznaczyły kierunek jej ewolucji i zadecydowały o tym, że zyskała ona rys całkowicie oryginalny. Po raz pierwszy w dziejach tej sztuki przestrzennej problemem centralnym stał się symultanizm czasowy. Rzeźba miała być przede wszystkim „nosicielem ruchu”, dlatego zwartą i zamkniętą bryłę rozdzierały skrócone formy naśladujące tylko kontury realnych przedmiotów zgodnie z futurystycznym odczuciem szybkości, czyli według linii spiralnej. Motyw spirali dominował prawie we wszystkich rzeźbach Boccioniego.

Futurystyczny wariant tradycyjnego tematu najpełniej ukazał artysta w rzeźbionym portrecie matki zatytułowanym *Antigrizioso*, o którym Adam Kotula i Piotr Krakowski pisali, że „w swojej karykaturalności i groteskowości stanowi jakby jakąś zbarokizowaną interpretację popiersi Daumiera”⁴⁵. Gwałtowny wirowy ruch oparty na akcentowaniu sił odśrodkowych charakteryzował również takie dzieła Boccioniego, jak *Abstrakcyjne wklęsłości i wypukłości głowy (Incavature e sporgenze astratti di capo)*, *Drewnianą głowę (Capo di legno)*. *Syntezę ludzkiego dynamizmu (Sintesi del dinamismo umano)*, *Kształty ludzkie w ruchu (Le figure umane in movimento)*, *Muskuły w szybkim ruchu (Muscoli in movimento veloce)*, *Spiralne napięcie mięśni w ruchu (Espansione*

⁴⁴ U. Boccioni: *La Scultura futurista*, aprile 1912. Cyt. za: A. Kotula, P. Krakowski: *Rzeźba współczesna*. Warszawa 1980, s. 145. Pełną wersję tłumaczenia tego manifestu znajdzie czytelnik w: Ch. Baumgarth: *Futuryzm...*, s. 278–287.

⁴⁵ A. Kotula, P. Krakowski: *Rzeźba współczesna...*, s. 148.

spiralica di muscoli in movimento) oraz *Rozwinięcie butelki w przestrzeni* (*Sviluppo di una bottiglia nello spazio*). Jak trafnie zauważył Gottfried Benn, eksperyment futurystów polegał na rozbiciu i zniszczeniu przedmiotu, a następnie na połączeniu w nową całość rozproszonych fragmentów⁴⁶.

Nowe całości powstawały jednak według ściśle przestrzeganych zasad architektonicznych. Samotranscendencja w sztuce rzeźbiarskiej polegała bowiem na jej zbliżeniu do praźródła, tzn. do konstrukcji architektonicznej. Używając słów Boccioniego, możemy powiedzieć, że klasyczną „architekturę piramidy” zastąpiono „architekturą spirali”. I to właśnie było wielkim odkryciem włoskich rzeźbiarzy awangardowych. Przesuwanie każdej dziedziny sztuki na skali napięcia ekspresyjnego stanowiło domenę ich działalności artystycznej. Architektura nowoczesna stała się dla rzeźby tym, czym była dla malarstwa kompozycja⁴⁷. „Rzeźba — notował autor *Materii* — będzie więc transmisją — w gipsie, bryle, szkle i wszelkim innym materiale — płaszczyzn atmosferycznych, które rzeczy zarazem wiążą i przecinają. Wizja ta, którą nazwałem transcendencją fizyczną [...] jest w stanie wyrazić plastyczne sympatie i tajemnicze pokrewieństwa, które się tworzą w wyniku formalnych interrelacji płaszczyzn przedmiotów.”⁴⁸ Oczywiście, wzorów do naśladowania dostarczała architektura futurystyczna oparta na syntezie form geometrycznych, wzajemnie się przenikających i doskonale, niemal płynnie „włączonych” do otoczenia, m.in. dzięki wykorzystaniu tzw. materiałów metalicznych i przemysłowych (*materiale metallico e industriale*). Awangardowi architekci myśleli o stworzeniu całych miast, nie poprzestawali na projektowaniu pojedynczych budowli, które w rzeczywistości sąsiedować przecież musiałyby z historycznymi zabytkami. Pod pojęciem „architektura rzeźby” rozumieli futuryści funkcjonalne usytuowanie artystycznych konstrukcji przestrzennych w środowisku stworzonym przez nowoczesnych projektantów i budowniczych. I to mieli właśnie na myśli, gdy mówili o przedmiocie-środowisku odzwierciedlającym powszechny rytm plastyczny, wyrażający „stan duszy” współczesnego człowieka oraz o „nie

⁴⁶ Opinię G. Benna przytaczamy za: *ibidem*, s. 146.

⁴⁷ Dodajmy, że futuryści myśleli, oczywiście, nie o architekturze, która „kojarzy się w umysłach najczęściej z pojęciem czegoś statycznego. Jest to na wskroś fałszywe — pisał C. Carrà w *Malarstwie dźwięków, szmerów i zapachów* — My natomiast myśleliśmy o architekturze na podobieństwo pełnej dynamizmu architektury muzycznej, którą stworzył muzyk futurystyczny Pratella. Architektury ruchu obłoków, smug dymu pędzonego wiatrem, konstrukcji metalowych, gdy są przyswajane przy gwałtownym i chaotycznym stanie duszy.” Cyt. za: Ch. B a u m g a r t h: *Futuryzm...*, s. 293.

⁴⁸ U. B o c c i o n i: *Rzeźba futurystyczna...*, cyt. za: *ibidem*, s. 280.

kończących się ciałach” i „otwartym temacie”. Ideałem stała się tzw. rzeźba przestrzeni.

Zasadnicza różnica pomiędzy architekturą a rzeźbą polegała jedynie na tym, że konstrukcje urbanistyczne w sposób naturalny łączyły się ze zjawiskiem ruchu, jakie wносиło samo życie do mieszkań i na ulice, natomiast rzeźba wywoływała iluzję szybkości, dostosowując się jak gdyby swoim geometrycznym kształtem do otoczenia. Dlatego w dziele rzeźbiarza bardziej niż w formie architektonicznej akcentowano brak logicznego powiązania elementów: niefiguracywność przedstawianego kształtu i abstrakcyjną rekonstrukcję linii i płaszczyzn, czyli te wszystkie zasady, które wskazywały na dynamizm świata. „Artyście rzeźbiarzowi — napominał Boccioni — który pragnie w swych dziełach osiągnąć rzeczywistość, nie wolno cofać się przed żadnym z dostępnych mu środków.”⁴⁹ Powinien wykorzystywać materiały, jakimi posługują się budowniczowie miast, i jednocześnie, jeśli to możliwe, sugerowanie ruchu zastąpić ruchem rzeczywistym.

Pod tym względem futuryści wyprzedzili rosyjskich konstruktywistów, zapoczątkowując rozwój sztuki kinetycznej, spacyjdynamicznej i lumino-dynamicznej. Twórca *Antigravioso* postulował przecież jeszcze stosowanie urządzeń mechanicznych, silników i wiatraczków, które wprawiać miały w ruch elementy rzeźby lub całą konstrukcję. Pod wpływem jego koncepcji teoretycznych Luigi Russolo stworzył pierwsze „dynamiczne” obrazy i rzeźby, które w późniejszym okresie Alexander Calder udoskonalił i nazwał mobilami.

Podobnych eksperymentów dokonali również w 1915 roku Fortunato Depèro i Giacomo Balla (*Rzeźbiarska konstrukcja z warkotem motoru — La costruzione scultoria con rombo del motore*). W *Rekonstrukcji futurystycznego uniwersum (Ricostruzione futurista dell'universo)* opisali sposoby włączenia do kompozycji artystycznej elementów „rzeźbiarskiego środowiska”. Oto najbardziej znaczący fragment tekstu: „NIEZBĘDNE MATERIAŁY: druty, nici bawełniane, wełniane, jedwabne [...] Kolorowe szyby, bibułki, celuloide, druciane siatki, materiały przezroczyste [...] Aparaty mechaniczne, elektrotechniczne; muzyczne i rumorystyczne; chemiczne płyny fluoryzujące o zmiennych barwach; sprężyny; dźwignie; rury itd. Z tych materiałów skonstruujemy WIRNIKI. 1. Zespoły plastyczne, które obracają się na jednej osi (poziomej, pionowej, ukośnej). 2. Zespoły plastyczne obracające się na kilku osiach [...] 3. Zespoły plastyczne, które dekomponują się: a) na bryły; b) na warstwy; c) na kolejne transformacje (w kształcie stożka, piramidy, kuli itd.). 4. Zespoły plastyczne, które równocześnie dekomponują się, mówią, hałasują, grają

⁴⁹ Ibidem, s. 285.

[...] Pirotechnika — Wody — Ogień — Dymy”⁵⁰ — czyli utopijna wizja sztuki opartej niemal wyłącznie na prawie irracjonalności semantycznej.

Próby dynamizowania bryły rzeźbiarskiej podjął także w latach 1916 — 1917 E. Prampolini (*Portret hrabiego Bino Sanminiatielli — Ritratto cō conte Bino Sanminiatielli*; *Dynamika rysów twarzy — Dinamica dei tratti del viso*; *Portret brata. Postać + otoczenie — Ritratto di fratello. Figura + ambiente*).

W praktyce jednak realizacja programu futurystycznego ograniczała się najczęściej do sugerowania ruchu. Między innymi w tym celu Boccioni wykorzystał w *Zespole głowy z oknem (Unità di testa e di finestra)*, *Jedynych kształtach ciągłości przestrzennej (Forme uniche nella continuità dello spazio)* i w kompozycji pt. *Koń + jeździec + dom (Cavallo + cavaliere + caseggiato)* detale architektoniczne (fragmenty domu, okien i ulicy) oraz fragmenty naturalnych przedmiotów (włosy ludzkie, klamki, poręcze itp.). W dowód uznania dla pomysłowości autora *Antigravioso* G. Balla skonstruował w 1915 roku *Pięć Boccioniego — linie — siły (Pugno di Boccioni — linee potenze)* symbolizującą całą dwudziestowieczną sztukę, która w najbliższych latach nabrała jeszcze większego rozmachu w twórczości francuskich dadaistów, angielskich wertycyistów i polskich formistów.

Niewątpliwie teoretyczny program sformułowany przez Boccioniego wywarł też ogromny wpływ na Sant’Elę (jedyne utalentowanego architekta futurystycznego, który nie zrealizował jednak w praktyce żadnego projektu), autora manifestu *Architektury futurystycznej (L’architettura futurista)*, 1914). Postulowany przez niego projekt urbanistyczny podporządkowany został „rzeźbie otoczenia” i zasadom, według których organizował materiał rzeźbiarz futurystyczny. Autor wyeksponował te środki wyrazu i sposoby modelowania, za pomocą których można było osiągnąć maksymalną elastyczność, lekkość i ciągłość przestrzenną. Podobnie jak rzeźbiarz, architekt projektował domy i miasta ze zbrojonego betonu, żelaza, szkła i włókien tekstylnych. Drewno, kamień, cegłę i charakterystyczne w tradycyjnej rzeźbie włoskiej marmury zastępowano intensywnie barwionymi produktami nowoczesnego przemysłu. Całkowicie zrezygnowano z dekoracji oraz elementów nie związanych z funkcjonalnym przeznaczeniem obiektów. Sant’Elia proponował również zdynamizowanie konstrukcji przez zastosowanie hałaśliwych i ruchomych maszyn.

Najwięcej trudności sprawiała architektowi walka z liniami prostymi, zwłaszcza z układem opartym na zestawieniu linii horyzontalnej i wertykalnej, z zamkniętymi bryłami oraz ukonstruowanie nieproporcjonalnych, nieharmonijnych płaszczyzn i kształtów przestrzennych. Pro-

⁵⁰ G. Balla, F. Depèro: *Ricostruzione futurista dell’universo*, marzo 1915. Cyt. za: A. Kotula, P. Krakowski: *Rzeźba współczesna...*, s. 152—153.

jektowane przez niego plany urbanistyczne przeznaczone przecież były w praktyce do zamieszkania i nie mogły utrudniać ludziom pełnienia podstawowych czynności życiowych. Architektura skutecznie „opierała się” więc linii spiralnej i wszelkim krzywiznom. W porównaniu z eklektycznymi stylami, jakie stworzyli futuryści na gruncie innych sztuk, w architekturze dominowały rozwiązania proste i funkcjonalne. Jeśli historycy kultury piszą czasami o rozmachu wyobraźni autora *Projektu siłowni* oraz *Wieżowca z zewnętrznymi windami i trzypoziomową ulicą*, to mają jedynie na myśli odwagę, pomysłowość i wynalazczość Sant’Elia, który wówczas gdy architektura „odradzała się przez geometrię” w pracowniach Adolfa Loosa, Auguste’a Pereta, Waltera Gropiusa i Ludwiga Mies van der Rohe, opracował bardzo nowoczesne prototypy miast⁵¹.

Sant’Elia ukończył wiele wizjonerskich rysunków, które opublikował w dwóch katalogach. Pierwszy zawierał projekty miasta przyszłości (*La città futura*, 1913), w drugim natomiast znalazły się rysunki przedstawiające „nowe miasto” (*La città nuova*, 1914). Charakterystykę własnej twórczości zawarł autor tylko we wspomnianym manifestie architektury futurystycznej, gdzie pisał: „Czujemy, że nie jesteśmy już ludźmi katedr, pałaców i salonów, lecz ludźmi wielkich hoteli, dworców, szerokich ulic, potężnych bram, krytych targowisk, oświetlonych tuneli [...] Miasto futurystyczne musimy planować i wznosić na wzór hałaśliwego placu budowy, ruchliwego i dynamicznego, a dom futurystyczny — jak gigantyczną maszynę [...] Dom [...] zdobny jedynie w przyrodzone mu piękno linii i form, niezmiernie »brzydkie« w swej mechanicznej prostocie, tak wysoki i szeroki jak trzeba, a nie jak nakazują przepisy budowlane; ów dom musi się wznosić nad skrajem hałaśliwej przepaści-ulicy, która nie rozpościera się już jak dywan na poziomie budki portiera, lecz, kanalizując ruch uliczny metropolii, wdzierając się w głąb ziemi wieloma poziomami, które łączą ze sobą metalowe kładki i szybkobieżne ruchome schody.”⁵² Metropolis Sant’Elia stanowiło na początku XX wieku wizję z pogranicza science-fiction, która jednak w kilkadziesiąt lat później stała się rzeczywistością w najbogatszych państwach świata. Koncepcje włoskiego artysty rozwinęli awangardziści rosyjscy oraz twórcy De Stijlu i Bauhausu⁵³.

Żaden z jego projektów nie został zrealizowany, ale po śmierci Sant’Elia, który zginął na froncie I wojny światowej, Angiolo Mazzoni na-

⁵¹ Na temat tzw. geometryzacji architektury zob. m.in.: A. Kotula, P. Krawkowski: *Malarstwo — rzeźba — architektura...*, s. 413—437. Wizjonerstwo urbanistyczne Sant’Elia często określane jest przez badaczy „uprawianiem architektury papierowej”. Por. m.in.: J. Wujek: *Mity i utopie architektury XX wieku*. Warszawa 1986, *passim*.

⁵² A. Sant’Elia: *L’architettura futurista*, luglio 1914. Cyt. za: Ch. Baumgarth: *Futuryzm...*, s. 309—310.

⁵³ Por. m.in.: B. Kowalska: *Sztuka w poszukiwaniu mediów...*, s. 93—96.

wiązał w swoich pracach do jego koncepcji architektonicznych. Na podstawie projektów Mazzoniego zbudowano dworzec we Florencji i Palazzo delle Poste w Neapolu, obiekty, które znakomicie spełniają również obecnie swoje funkcje użytkowe⁵⁴.

Spełniła się przepowiednia Sant'Elia o tym, że każde następne pokolenie będzie budowało własne miasta zgodnie z duchem epoki, w której żyje. Alberto Sartoris, kontynuator idei głoszonych przez pierwszą włoską awangardę, jeszcze w 1985 roku pisał, że eksperyment futurystyczny stworzył fundament pod narodziny „architektury integralnej”, która pozwala obecnie rozwiązywać ludziom wszystkie życiowe problemy szybko i dokładnie⁵⁵.

Spoglądając na rzeźbę i architekturę futurystyczną z perspektywy minionych siedemdziesięciu lat, można powiedzieć, że choć zrodziła je myśl prekursorska, dość różna przecież od innych ówczesnych programów awangardowych, to jednak nie odznaczają się dzieła, które powstały na tym obszarze ekspresji artystycznej, formą jasno wskazującą na określony — właśnie futurystyczny — program estetyczny. Radykalne poszukiwanie nowych środków ekspresji plastycznej, przekreślanie granic sztuki przestrzennej i nieustanna zmiana estetycznych punktów odniesienia doprowadziły do tego, że faktycznie przyszły wymiar czasu artystycznego osiągnęli artyści jedynie w refleksji teoretycznej. Stworzyli natomiast dzieła rzeźbiarskie i projekty architektoniczne nie skończone pod względem formalnym i niejasne w warstwie treściowej. Wydaje się, że idea futurystyczna właśnie w tych dziedzinach sztuki przestrzennej podlegała największemu przekształceniu i chociaż zainspirowała wielu artystów dwudziestowiecznych, to jednak przestała istnieć, stając się przykładem totalnego zjawiska irracjonalności semantycznej, zanim osiągnęła stylowo jednolity i konkretny kształt wizualny.

⁵⁴ O tym, jak duże znaczenie przywiązywali futuryści do uewnętrznienia własnej idei w architekturze, świadczy fakt, że w wielu manifestach i artykułach przytaczali przykłady z twórczości A. Sant'Elia i A. Mazzoniego. Zob. m.in.: F. T. Marinetti, A. Ginna: *La cinematografia*, 1938. W: *Włoski futurizm filmowy*. „Film na Świecie”..., s. 74.

⁵⁵ A. Sartoris: *Per una architettura integrale*. „Futurismo-Oggi” 1985, nr 9—10, s. 10—12. Zob. również idem: *Mario Botta — transfigurazione della geometria*. „Futurismo-Oggi” 1981, nr 9—10, s. 3; idem: *Anni trenta Sant'Elia rivisitato*. „Futurismo-Oggi” 1982, nr 7—10, s. 3.

CZĘŚĆ CZWARTA

Sztuka jako konstatacja futurystycznej rzeczywistości

Rozdział 1

Fuga na maszyny

Futurystyczna próba dotarcia do głównej zasady życia polegała, co staraliśmy się udowodnić w poprzednich rozdziałach niniejszej pracy, na poszerzaniu wszelkich granic ludzkiej percepcji. Artyści w swoich pismach teoretycznych niejednokrotnie zwracali uwagę na to, że poszczególne zmysły dostarczają człowiekowi różnej wiedzy pod względem ścisłości, szczegółowości, geometrycznego zasięgu i ilości informacji o otaczającym go świecie. Skłonność do syntetyzującego wykorzystywania tej wiedzy zmuszała ich do penetrowania takich obszarów ekspresji artystycznej, które jednocześnie aktywizowały wszystkie zmysły podstawowe. Dlatego nieustannie szukali potwierdzenia swoich teorii lingwistycznych i wizualnych na gruncie sztuk synkretycznych, najlepiej integrujących wszystkie możliwości i elementy ludzkiej percepcji.

Zwróciliśmy wcześniej szczególną uwagę na to, że rozbudowywanie kodu językowego zmierzało w kierunku ikonizacji literatury, a odprzedmiotowienie świata widzialnego przejawiało tendencję do nasycenia statycznych z natury obrazów plastycznych i brył jakościami dźwiękowymi i rytmem muzycznym. Transcendowanie języka naturalnego i szerokiej sfery zjawisk ikonicznych w stronę różnych kontekstów interdyscyplinarnych było najbardziej naturalnym prawem rozwoju sztuki futurystycznej.

Analizując dogłębnie ten proces, warto jeszcze odnotować, że od samego początku istnienia ruchu duże zainteresowanie przejawiali artyści muzyką jako sztuką dynamiczną, której właściwa jest pewna nieokreśloność przedmiotowa wynikająca z faktu, że łatwiej niż inne dziedziny ekspresji daje się ona nasycić pierwiastkiem subiektywnym. Fascynowała ich zwłaszcza możliwość regulowania intensywności i natężenia dźwięków, która odwzorowywała trwanie nieodwracalne i niejednoro-

tnie procesów życiowych.

Futurystyczny pogląd na muzykę najbardziej jasno wyraził Enrico Prampolini w *Chromofonii. Kolorze dźwięków (La Cromofonia. Il colore dei suoni*, 1913), gdzie pisał, że dźwięk jest „fenomenem nadającym się najlepiej do wyznaczania nowych możliwości ekspresyjnych człowieka”, ponieważ „pod względem fizjologicznym zmysł wzroku manifestuje się następująco: »szmery, dźwięki i słowa, wywołując w atmosferze drgania o wartości czysto dynamicznej, stanowią dla twórczej fantazji artysty intuicyjny bodziec o charakterze chromatycznym«”¹. Wyraźnie można tutaj dostrzec echa teorii Aleksandra Skriabina zakładającej łączenie muzyki z działaniem barw². Dla futurystów muzyka była więc sztuką bez punktu centralnego, wokół którego skupiałyby się dźwięki pochodne. Pozytywnych wartości muzyki upatrywali w tym, że nie respektuje ona fizycznie wymiernych parametrów rzeczywistości, natomiast akcentuje określony czynnik emocjonalny i myślowy, wykorzystuje dźwięk jako kategorię symboliczną i relatywną, która zawsze wyraża ruch lub zmianę psychiczną.

Można powiedzieć, że futuryści dostrzegali te walory ekspresji dźwiękowej, na które wiele lat później zwrócił uwagę Ernst Bloch, określając muzykę jako „sztukę w najwyższym stopniu kipiącą utopią.”³ Zanim jednak muzyka mogła stać się idealnym wzorcem dla całej sztuki awangardowej, należało najpierw odrzucić stare modele organizacji materiału dźwiękowego i dokonać rozpoznania właściwości nowego materiału. Ponieważ większość artystów związanych z ruchem futurystycznym nie posiadała wykształcenia ani talentu muzycznego, prace nad zreformowaniem tej dyscypliny podjęli z polecenia F. T. Marinettiego wyłącznie zawodowi kompozytorzy.

W 1910 roku współpracę z grupą florencką nawiązał Francesco B. Pratella, któremu pewną sławę przyniósł już cykl utworów symfonicznych zatytułowany *Romagna* (1903—1904) oraz utwór *La Sina d'Vergoun* nagrodzony w 1909 roku Premio C. Baruzzi Teatro Comunale w Bolonii⁴.

¹ E. Prampolini: *La Cromofonia. Il colore dei suoni*, agosto 1913. Cyt. za: Ch. Baumgarth: *Futuryzm*. Przeł. J. Tasarski. Warszawa 1978, s. 299.

² Być może, wywarła również na futurystyczną teorię dźwięku wpływ koncepcja „instrumentalizmu werbalnego” R. Ghila, który kolorom i dźwiękom nadawał cechy uczuć (*Traité du verbe*, 1885).

³ E. Bloch: *Geist der Utopie*. Frankfurt/M. 1973, s. 180. Z tego przekonania zrodziło się też zapewne pragnienie artystów awangardowych, aby muzyka odzworowywała „ducha narodowej wyobraźni futurystycznej”. Por. przede wszystkim L. Pestalozza: *Futurismo e nazionalismi musicali*. „Il Filo Rosso” 1963, nr 5—7.

⁴ Szczegółowe informacje na temat życia i twórczości tego artysty znajdzie czytelnik w jego *Autobiografii*, wydanej w 1971 roku w Mediolanie, oraz w szkicu G. F. Maffiny pt. *Francesco Balilla Pratella*, opublikowanym w 1980 w „Futurismo-Oggi” (nr 11—12, s. 3).

Pratella uważnie studiował prace ówczesnych muzykologów i komentował na łamach różnych pism eksperymenty muzyczne zagranicznych kompozytorów. Najbardziej zgodne z duchem czasu wybuchowego wydawały mu się utwory oparte na ćwierćtonowych wartościach rytmicznych dźwięku. Niewątpliwie pod wrażeniem kompozycji Richarda H. Steina, który w 1906 roku opublikował ćwierćtonowy zapis utworu na wiolonczelę i fortepian, przygotował do druku *Manifest kompozytorów futurystycznych* (*Manifesto dei Musicisti Futuristi*, 1910) oraz *Manifest techniczny muzyki futurystycznej* (*Musica futurista, manifesto tecnico*, 1911). Wystąpił w nich przeciw klasycznej harmonii, jednorodności materiału muzycznego i koncepcji pełnej jego słyszalności. Kompozycje ćwierćtonowe porównywał z wolnym wierszem, który traktował jako jedyny środek do osiągnięcia polirytmicznej swobody i form najbardziej wieloznacznych, stanowiących wypadkowy rezultat współdziałania wielu czynników. W przekonaniu autora nowoczesny kompozytor powinien unikać recepturalnego określania przebiegu muzycznego napięcia oraz chętniej poddawać się urokowi swobodnego rozwoju i polimetrycznej nieregularności akcentu.

Pełny zarys futurystycznej teorii muzyki zawarł Pratella w szkicu zatytułowanym *Zniszczenie ramy* (*La distruzione della quadratura*), opublikowanym w 1912 roku na łamach „Poesia”, w którym twierdził, że aby sztuka mogła oddać muzyczną „duszę” ludzkich tłumów, fabryk, samochodów i samolotów, musi mieć budowę enharmoniczną i polirytmiczną zbliżoną do absolutnej polifonii. Matematyczne obliczanie i wyznaczanie parametrów dźwięków zastąpione więc zostało łączeniem w jedną muzyczną całość wielu jednocześnie brzmiących polimetrycznych melodii.

Pierwszy publiczny koncert nowej muzyki uzupełnionej wolnymi słowami odbył się 11 listopada 1911 roku w neapolitańskiej Società Artistica pod batutą Nina Flora Caravagliosa. Brak jednak bliższych informacji na temat programu i przebiegu tej imprezy futurystycznej. Z zachowanych dokumentów wynika, że w latach 1911—1913 w kilku miastach włoskich wykonywano takie muzyczne syntezy Pratelli, jak Op. 30 — *Muzyki futurystycznej na orkiestrę* Op. 30 — *Musica futurista per orchestra*, 1912) zatytułowany *Hymn życia* (*Inno alla vita*, którego ostateczna wersja powstała dopiero w 1935 roku) oraz tryptyk na orkiestrę *Wojna* op. 32 (*La guerra*, op. 32), na który składały się trzy tańce ośmieszające konwencje starej ballady francuskiej.

Francesco Pratella nawiązał w 1912 roku współpracę z Luigi Russolem, kompozytorem poszukującym takich form dźwiękowych, które odróżniałyby muzykę futurystyczną od innych ówczesnych eksperymentów awangardowych. W rezultacie wzajemnych dyskusji i inspiracji

skomponował Pratella najsłynniejszy utwór futurystyczny zatytułowany *Lotnik Dro* (*L'aviatore Dro*, 1912—1914), w którym dużą rolę odgrywały dźwięki tzw. intonatorów skonstruowanych przez Russola i wykorzystywanych w poprzednich latach w różnych inscenizacjach teatralnych. W rzeczywistości jednak kontakty artysty z samym Marinettim oraz innymi ortodoksyjnymi futurystami nie układały się najlepiej, ponieważ Pratella nie podważał całkowicie wartości tradycyjnego materiału sztuki muzycznej oraz niektórych dotychczasowych konwencji harmoniczych i melodycznych wywodzących się z tradycji ludowej i narodowej⁵.

Prawdziwego przełomu w nowej włoskiej sztuce dokonał Luigi Russolo na początku 1913 roku w momencie opublikowania manifestu *L'Arte dei rumori* (*Sztuka hałasów*). „Życie przeszłości — pisał w nim — było ciszą. Dopiero w wieku dziewiętnastym, wraz z wynalezieniem maszyn, narodził się hałas. Dziś on triumfuje i panuje suwerennie nad wrażliwością ludzi”, dlatego artysta współczesny powinien poszukiwać takich dysonansów i sposobów urozmaicenia tembru instrumentów, aby muzyka przekazywała: „[...] 1. huki, grzmoty, pęknięcia, kłapnięcia, łoskoty, ryki; 2. świsty, syki, sapania; 3. szeptania, mamroty, brzęczenia, chrząkania, bulgotania; 4. trzeszczenia, skrzypienia, szurania, skrobienia, tupania, tarcia; 5. szmery powstające wskutek uderzania o metal, drewno, skórę, kamień, terakotę itd.; 6. głosy zwierząt i ludzi: wołania, krzyki, jęki, ryczenia, skowyty, śmiechy, rżenia, szlochy” oraz terkot motorów, trzaskanie z bata, trzepotanie flag, oddechy zwierząt, kłapanie wentyli, zgrzyty pił, przesuwu tłoków itp.⁶ Muzyka nie miała jednak opierać się na chaotycznym współwystępowaniu dźwięków, ale na wzajemnym zestrojeniu szmerów mających „jeden ton, a niekiedy nawet akord, który dominuje nad całokształtem jego nieregularnych drgań”⁷. Zestrojenie tych tonów pozwalało stworzyć nieskończoną ilość ruchów rytmicznych, choć

⁵ Por. F. B. Pratella: *L'evoluzione della musica dal 1910 al 1917*. Milano 1917. Na temat kontaktów F. B. Pratelli z F. T. Marinettim zob. również dokumentację zebraną przez G. Lugaresiego w *Letteri ruggenti di Francesco Balilla Pratella*. „Quaderni dell'osservatore” 1969.

⁶ L. Russolo: *L'arte dei rumori*, marzo 1913. Cyt. za: Ch. Baumgarth: *Futurizm...*, s. 289. Następne cytaty, informacje na temat teorii muzyki futurystycznej oraz opisy instrumentów przytaczamy za specjalnym wydaniem mediołańskiego „Alfabeta. Guerra alla guerra”, 14—16 dicembre 1982. Zob. również M. Lemaître: *L'Art des Bruits*. Paris 1954; M. Zanovello Russolo: *Russolo, l'uomo e l'artista*. Milano 1958; F. K. Prieberg: *Musica ex machina*. Frankfurt—Berlin 1960 oraz G. F. Maffina: *L. Russolo, l'Arte dei Rumori*. Torino 1977.

⁷ „Alfabeta. Guerra alla guerra”..., s. 6.

w pojedynczym utworze dominował zawsze „jeden rytm, wokół którego dają się wyraźnie słyszeć rytmy wtórne”⁸.

Druga wersja manifestu opublikowana w 1916 roku składała się z jedenastu części. Otwierał go list autora do Francesca Pratelli, w którym Russolo twierdził, że w obecnej sytuacji kompozytor musi zrezygnować ze znaczenia samego materiału dźwiękowego i zamienić go na materiał wartości przybliżonych, określonych wrażeniem, jakie odnosi się podczas słuchania hałasów występujących w rzeczywistości. Punktami odniesienia, wskazującymi na typowe nowoczesne efekty akustyczne, były dla autora fragmenty słów na wolności zamieszczone w *Tumb-Zang-Tumb-Tuumb* Filippa T. Marinettiego.

W drugiej części tekstu poświęconej polemikom, bataliom i publicznym wykonaniom muzyki z intonatorów (*intonarumori*) wspomina Russolo futurystyczne wieczory muzyczne. Po raz pierwszy zaprezentowano dwutysięcznej widowni muzykę hałasów 2 VI 1913 roku w mediolańskim Teatro Storchi. Wspólnie z Ugo Piattim wykonał Russolo na instrumencie ewokującym trzaski (*scoppiatore*) trzy utwory: *Przebudzenie miasta* (*Il risveglio di una città*), *Obiad na tarasie hotelu* (*Si pranza sulla terrazza dell'Hotel*) oraz *Spotkanie samochodów z samolotami* (*Convegno d'automobili e d'aeroplani*). Pierwszy natomiast publiczny występ orkiestry grającej na *scoppiatore* oraz instrumentach określanych jako *crepitatore* (ewokujących szelesty), *ronzatore* (ewokujących brzęczenie), *stropicciatore* (ewokujących dźwięk tarcia) odbył się w kwietniu 1914 roku w mediolańskim Teatro Dal Verme. W czasie koncertów w Genui, Londynie, Liverpoolu, Dublinie, Glasgow, Edynburgu, Wiedniu, Moskwie, Piotrogradzie, Berlinie i Paryżu miały, oczywiście, miejsce różne incydenty, bójki i prowokacje futurystyczne.

W kolejnych fragmentach tekstu określił Russolo ogólne zasady fizyczne każdego dźwięku, hałasu i szmeru w szczególności oraz dokonał typologii hałasów natury, życia i wojny. Niezwykle interesujące są jego rozważania na temat szmerów językowych i wpływu muzyki na intonację aktu wypowiedzeniowego poparte tezami profesorów Aristide Fiorentina i Baglioniego, wygłoszonymi na międzynarodowym kongresie fonetyki eksperymentalnej. Zdaniem autora „samogłoski reprezentują w języku dźwięk, podczas gdy spółgłoski reprezentują bez wątpienia szmer i hałas”⁹. Tę właściwość języka wykorzystuje właśnie poeta, powieściopisarz i dramaturg do tworzenia onomatopei, wydłuża bowiem słowo

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem. W języku włoskim *il rumore* oznacza zarówno „hałas”, jak i „szmer”. L. Russolo wykorzystuje w swoich tekstach często obydwa znaczenia tego słowa, rzadko wyraźnie oddzielając je od siebie, co powoduje, że jego gra słów nie zawsze jest całkiem zrozumiała.

i nadaje mu bardziej naturalną intonację. Oczywiście, ta muzyczna „struktura języka” powinna posłużyć również za wzór kompozytorowi współczesnej muzyki.

Uzasadniając konieczność całkowitego połączenia harmonii i kontrpunktu, autor pisał: „[...] żadne ograniczenia [...] żadne restrykcje: melodia i harmonika nie są wcale ulokowane między granicami, których przekroczyć nie można (ubóstwo tembrów i ubóstwo dźwięków), ale są wreszcie wolne, zdolne do wszelakiego rozszerzania się i do tworzenia wszystkich form”¹⁰. Ponieważ enharmoniczna muzyka hałasów wymagała odmiennego zapisu graficznego, Russolo proponował zastąpić „kropki puste lub pełne, które oznaczają nuty, linią-nutą biegnącą przez pięć linijek i oznaczające ton w zależności od linii lub przestrzeni, na której jest zanotowana”¹¹.

Do końca 1916 roku wspólnie z Ugo Piattim skonstruował Russolo dwadzieścia jeden intonatorów, za pomocą których można było wykonać „harmonię ośmiu grup szmerowych” (*rumorarmonio*). Były to:

- 3 *ululatori* (ewokujące wycie) — wydające dźwięki niskie, średnie i wysokie,
- 3 *rombatori* (ewokujące warkot) — wydające dźwięki niskie, średnie i wysokie,
- 4 *crepiatori* (ewokujące szelesty) — wydające dźwięki niskie, średnie, wysokie i najwyższe,
- 3 *stropicciatori* (ewokujące tarcie) — wydające dźwięki niskie, średnie i wysokie,
- 2 *scoppiatori* (hałas huku motoru) — wydające dźwięki niskie i średnie,
- 2 *scoppiatori* różne od poprzednich,
- 2 *gorgogliatori* (ewokujące bulgotanie) — wydające dźwięki niskie i średnie,
- 1 *ronzatore* (ewokujący brzęczenie) — wydający dźwięki niskie,
- 1 *sibilatore* (ewokujący świsty) — wydający dźwięki niskie¹².

¹⁰ Ibidem, s. 11—12.

¹¹ Ibidem.

¹² Historię powstawania tych instrumentów opisała żona artysty M. Zanollo Russolo we wspomnianej książce pt. *Russolo, l'uomo e l'artista*. Wszystkie instrumenty zostały zniszczone w czasie wojny. G.F. Maffina w szkicu zatytułowanym *Avventura intonarumori* („Futurismo-Oggi” 1980, nr 7—8, s. 6—7 i 12) podaje ciekawe informacje na temat prób ich zrekonstruowania. Jedną z nich podjął w 1975 roku francuski kompozytor P. Henry, przygotowując w Théâtre du Palais Chaillot koncert-widowisko pt. *Futuriste*, a drugą uwienczył sukcesem autor artykułu razem z G. Isellą i C. Piccardim na zlecenie telewizji szwajcarskiej. Rekonstrukcji dokonano na podstawie dokumentów i wspomnień pana B. Boccata, siostrzeńca L. Russola. W rezultacie istnieją dzisiaj egzemplarze

W ciągu kilku następnych lat zestaw instrumentów powiększał się nieustannie dzięki pomysłowości obydwu kompozytorów.

Włoska maniera bruitystyczna zapoczątkowała w muzyce nowy kierunek oparty na zmianach wewnątrz samego materiału. W Ameryce lansował ją później Henry Cowall, grając na pianinie pięściami, łokciami i przedramieniem. Za jej kontynuatorów uważa się również Johna Cage'a operującego tzw. preparacją instrumentu tradycyjnego oraz używającego syren, maszyn do pisania, warkotu silników itp., E. Varese'a wykorzystującego olbrzymie orkiestry perskusyjne o nieokreślonych wysokościach dźwiękowych, P. Schaeffera, R. Kayna, F. Donatonego, H. Góreckiego, L. Nona oraz B. Nilssona — autora *Entrée* na orkiestrę i głośniki¹³.

Nowatorstwo futurystycznych kompozytorów polegało więc przede wszystkim na rozbudowaniu systemu dźwiękowego, który cechował się niską przewidywalnością melodyczną, co stworzyło fundament pod nardziny estetyki, której celem podstawowym nie była już w ogóle muzyka, lecz szok przez nią wywołany. Rytm, akcent i metrum zastąpione zostały grą agogiki i wydłużaniem lub skracaniem dźwięków. Muzyka, która w założeniu miała być konstatacją dźwiękowej rzeczywistości i miała odzwierciedlać rytmy współczesnej akustyki, w istocie wytwarzała materię czasowo nieuchwytną, zbliżoną coraz bardziej do gry przypadkowej, ponieważ tylko takie wrażenie mogli odnieść jej słuchacze. Ucho ludzkie nie rozróżnia tego rodzaju wysokości i wartości czasowych, dlatego odbiorcy nie potrafili się słuchowo odwołać do określonego modelu wyjściowego, którym była przecież sfera naturalnych dźwięków.

Ewolucja muzyki futurystycznej postępowała dwoma torami w kierunku absolutnej polifonii. Francesco B. Pratella komponował utwory zgodnie z nową kontrapunktowością zbliżoną do techniki punktualistycznej, przeciwstawiającej się harmonice i chromatycznemu rytmowi. Luigi Russolo natomiast pisał partytury na intonatory, eksponując skrajne wartości dynamiczne i brutalne efekty hałaśliwej głośności i ciszy podobnej do szmerów. Inni twórcy futurystyczni, m.in. Arnaldo Ginna, Bruno Corra, Fortunato Depero i Enrico Prampolini, ograniczali się jedynie do muzykologicznej refleksji. Nawet Filippo T. Marinetti opublikował w 1914 roku artykuł zatytułowany *Precz z taniem i Persifalem!* (*Abbasso il tango e Parsifal!*), w którym wzywał do bojkotowania tradycyjnych tańców i oper Richarda Wagnera.

ululatore, gorgogliatore, scoppiatore, graciatore (instrument ewokujący wrzask) i *ronzatore*. Warto również dodać, że 7 IX 1979 roku orkiestra telewizji szwajcarskiej. Rekonstrukcji dokonano na podstawie dokumentów i wspomnień pana wykonawcy *L'Aviatore* Dro F. B. Pratelli.

¹³ Zob. m.in. B. Schäffer: *Mały informator muzyki XX wieku*. Warszawa 1967, s. 14 i 15 oraz B. Kowalska: *Sztuka w poszukiwaniu mediów*. Warszawa 1985, s. 89—91.

W latach 1915—1917 komponował Pratella liczne *pièces* dla futurystycznego teatru syntezy i *variété*. Idee nowego kierunku muzycznego popularyzował na łamach mediolańskich pism „Gli avvenimenti” i „Primate artistico Italiano” oraz „Cronache d'attualità”, „Valori plastici” i „Roma futurista”. W 1917 roku napisał muzykę do wierszy Antonia Beltramelliego. Później nawiązał współpracę z Teatro sperimentale degli Indipendenti di A. G. Bragaglia, ilustrował muzycznie *Papierowe róże* (*Rose di carta*) Luciana Folgorego, *Ogniowy tamburyn* (*Il tamburo di fuoco*) Marinettiego oraz *Francuskich paladynów* (*Paladini di Francia*) Federica De Marii. W 1923 roku wystawił w mediolańskim Teatro Gran Kursaal operetkę dla dzieci zatytułowaną *Kołysanka dla lalki* (*La ninna-nanna della bambolla*), ostatecznie zrywając z futurystycznymi ekstrawagancjami. W 1938 roku skomponował ilustracyjną muzykę do filmu *Tama* (*L'argine*) zrealizowanego przez Corrada D'Errica. Do zakończenia II wojny światowej kierował Istituto Musicale G. Verdi w Rawennie. Duży rozgłos przyniosły mu jeszcze dwa wielkie utwory muzyczne: *Fabiano* (1939) i *Człowiek* (*L'Uomo*, 1950), w których pobrzmiwały już tylko dalekie echa futurystycznej enharmonii i polirytmiki.

W kierunku skrajnego subiektywizmu i abstrakcjonizmu rozwijała się natomiast twórczość L. Russola, czego przykładem były skomponowane przez niego w latach dwudziestych takie utwory, jak *Serenada* (*Sereneta*) i *Chorał* (*Corale*), podkład muzyczny do futurystycznej pantomimy wystawionej w 1927 roku w paryskim Théâtre de la Madeleine oraz rozmaite kompozycje elektromechaniczne. Swoje awangardowe utwory coraz częściej podbudowywał artysta spirytualistycznymi i medytacyjnymi teoriami, o czym świadczy m.in. szkic pt. *Ponad materią* (*Al di là della materia*, 1938), w którym charakteryzował mediumiczne właściwości czystej harmonii szmerów i hałasów¹⁴. W ten sposób futurystyczna fuga na maszyny, wielomelodyjna forma muzyczna imitująca głosy i dźwięki współczesnego życia wytwarzała nić łączącą ją bezpośrednio ze światem realnym. Muzyka stała się idealną formą wyrażenia futurystycznego poczucia rzeczywistości. „Chcemy tworzyć dzieła — pisał Umberto Boccioni — które są konstatacją rzeczywistości, przede wszystkim rzeczywistości nowej, i nie są tradycyjnymi powtórzeniami form zewnętrznych.”¹⁵ Innymi słowy, muzykę traktowano jako kontynuację symultanicznej rzeczywistości futurystycznej, zorganizowanej zgodnie z modelem życia-święta, który nie respektował wzorcowych

¹⁴ L. Russolo: *Al di là della materia*. Milano 1938.

¹⁵ U. Boccioni: *Il cerchio non si chiude*. „Lacerba” 1914, nr 6, 15 marzo. Cyt. za: Ch. Baumgarth: *Futuryzm...*, s. 167.

reguł estetycznej stylizacji¹⁶. Awangardowa sztuka dźwięków oparta przede wszystkim na materiale metamuzycznym stała się dla nowoczesnych artystów ideałem sztuki uniwersalnej, umożliwiającej stwarzanie para-artystycznych konsytuacji i skojarzeń. Dlatego jedną z głównych tendencji sztuki futurystycznej było właśnie jej ciążenie ku muzyce, organizowanie się wokół niej. Niewątpliwie najmniejszy wpływ wywarła ona na literaturę, od której futuryzm rozpoczął totalną reformę języka artystycznego. Nieco większe znaczenie miała już w teatrze syntetycznym, ale rola sztuki-przewodniczki przypadła jej w udziale dopiero wówczas, gdy skryształizował się zarys nowej teorii widzenia. Muzyka jako sztuka jednotworzywowa nie mogła, oczywiście, w pełni zaspokoić wielozmysłowej wrażliwości włoskich artystów, natomiast teoria muzyki, śmiało przekraczająca bariery tworzywowe, rewolucjonizowała myślenie o istocie sztuki i jej percepcji. Eksperymenty i refleksje teoretyczne wielu ówczesnych kompozytorów awangardowych utwierdzały futurystów w przekonaniu, że w sztuce wszystko jest konwencją formalną niweczącą materialność i statyczność świata, a jej najważniejszą funkcją jest stwarzanie wartości emocjonalnych. To właśnie mieli na myśli artyści, pisząc o sztuce, która miała być konstatacją futurystycznej rzeczywistości. Jednak przede wszystkim teoria muzyki otwarła nowe perspektywy przed tą sferą komunikacji, w której dominował język ikoniczny.

¹⁶ W latach dwudziestych kontynuatorami dzieła F.B. Pratelli i L. Russola byli F. Casavola i A. Giuntini. Warto jeszcze dodać, że w 1933 roku w Weronie A. Manca, B. Ascheri, R. Di Bosso, I. Scurto, T. Aschieri, L. Pesenti, A. G. Ambrosi i E. A. Tomba opublikowali *Manifest futurystyczny dla muzycznego miasta* (*Manifesto futurista per la città musicale*), w którym autorzy dowodzili, że muzyka ma ogromny wpływ na ludzką psychikę, ponieważ sugeruje działanie oraz że słuchanie jej w określonych godzinach (6.00—10.00, 12.00—16.00 i 19.00—24.00) może stanowić pozytywny bodziec do prowadzenia bardziej produktywnego sposobu życia i lepszego kontrolowania środowiska, które człowieka otacza. Manifest ten nie wywołał jednak większego rezonansu wśród awangardowych artystów europejskich oraz nie stanowił teoretycznego fundamentu znaczących dokonań artystycznych ówczesnych kompozytorów. Tekst manifestu odnalazł L. Caruso i zamieścił w antologii pt. *Manifesti e dei testi futuristi*. Firenze 1981. Szczytowym akordem włoskiej teorii muzyki awangardowej związanej z ruchem był manifest *Powietrznej muzyki futurystycznej* (*Aeromusica futurista*) opublikowany w 1934 roku przez F. T. Marinettiego i A. Giuntiniego.

Rozdział 2

Muzyka obrazów

Pierwszej, a zarazem najbardziej śmiałej próby wykorzystania doświadczeń muzyki na gruncie ekspresji plastycznej dokonali już w 1910 roku przedstawiciele florenckiej grupy futurystycznej. Inicjatorami niezwykle oryginalnych eksperymentów wizualnych byli bracia Corradini. Wspólnie z Lucianem Venną, Emiliem Settimellim i Francescem Pratellą omawiali każde założenie teoretyczne „muzyki wzrokowej” i każdy szczegół przygotowywanego przedsięwzięcia. Prawdopodobnie pewien wkład intelektualny do całego eksperymentu wnieśli również tacy artyści, jak Oscar Maria, Mario Baccheli, Giorgio Morandi, Osvaldo Lucini i Filippo De Pisis, którzy często brali udział w dyskusjach organizowanych w mieszkaniu F. Pratelli.

W czasie gdy prekursor włoskiej muzyki awangardowej redagował pierwszą wersję *Manifestu kompozytorów futurystycznych*, Bruno Corra i Arnaldo Ginna nadawali swoim wizjom teoretycznym realny kształt plastyczny. Efekty ich działalności twórczej opisał Corra w szkicu zatytułowanym *Muzyka chromatyczna* (*Musica cromatica*, 1912), natomiast Ginna wspominał o nich w *Malarstwie przyszłości* (*La pittura dell'avvenire*, 1915).

Punktem wyjścia tych artystów było dość proste doznanie. Twierdzili oni, że „obraz jest mieszaniną barwnych punktów, które wchodzą ze sobą we wzajemne relacje przez reprezentowanie jakiejś idei. Można więc tworzyć nową i bardziej elementarną formę malarską, umieszczając na powierzchni płótna masę barw, których harmonijne zestawienie ze sobą uwzględniałoby ich wzajemne relacje i w ten sposób stwarzałoby przyjemność dla oczu bez przedstawiania jakiegoś wizerunku.”¹⁷ Taka

¹⁷ B. Corra: *Musica cromatica*. In: *Il pastore, il grege e la zampogna Collezione di saggi critici da Corra e Settimelli*. Vol. 1. Libreria Beltrami. Bologna 1912. Cyt. za: M. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*. Roma 1968, s. 243.

metoda „korespondowałaby z tym, co w muzyce nazywa się akordem, a co my nazywamy akordem chromatycznym. Te dwie formy sztuki: akord chromatyczny i obraz są nacechowane przestrzennie, ale muzyka powiada nam, że istnieje jeszcze coś zasadniczo innego, mieszanina dźwięków rozwijająca się w czasie, motyw, temat: odpowiednio do tego należałoby nadać ekspresji barwnej formę temporalną, która byłaby mieszaniną tonów chromatycznych ukazujących się sukcesywnie przed oczami, stworzyć barwny motyw, temat chromatyczny.”¹⁸ Podobny efekt uzyskać można również w teatrze, a nawet w architekturze. Uzasadniając założenia nowej sztuki, polemizował Corra z poglądami tylko tych teoretyków, których nowatorskie poglądy estetyczne szanował i uznawał za nowoczesne. Sprzeciwiał się m.in. zaproponowanej przez Claude’a Bragдона klasyfikacji sztuk, w której muzyka jako sztuka rozwijająca się w czasie i architektura operująca przestrzenią zostały umieszczone na przeciwnych krańcach skali ekspresji artystycznej¹⁹. Zdaniem autora muzyka wykorzystuje rozmaite wartości przestrzenne, a architektura istnieje również w czasie. Aby zwrócić uwagę czytelników na prekursorski charakter własnej teorii sztuki, polecał im Corra przeczytanie najnowszych prac Uga Bernasconiego i Paula Flambarta²⁰.

W następnych rozdziałach książki autor szczegółowo opisał przeprowadzoną w 1910 roku serię eksperymentów plastycznych, nazwanych „muzyką barw”. „Wiedzieliśmy, że skalę chromatyczną tworzy tylko osiem barw — wspomina Corra — i że każda część oka nie posiada, tak jak ucho, zdolności rozróżniających [...] dlatego konieczny był podział sztuczny i arbitralny [...] widma słonecznego oraz wybór czterech równorzędnych gradacji każdego koloru — w ten sposób wydzieliliśmy cztery czerwienie równo od siebie oddalone w widmie, cztery zielenie, cztery fiolety etc., po fiolecie pierwsza oktawa przechodziła w czerwień drugiej itd. Aby wyjaśnić czemu to w praktyce służy, wykorzystaliśmy 28 barwnych lamp elektrycznych odpowiadających 28 klawiszom — każda lampa wyposażona była w podłużny reflektor: w pierwszych eksperymentach wypróbowywaliśmy światło bezpośrednie, a przed ostatnimi lampami położyliśmy szyby z matowego szkła. Klawiatura z lamp odpowiadała dokładnie tej, która znajduje się w pianinie (była mniej więcej podobna): na przykład wygrywając oktawę, dwa kolory stwarzały wrażenie takie, jakie wywołują dwa dźwięki pianina [...] Chcieliśmy znaleźć mieszaniny chromatyczne wszystkich ga-

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ C. Bragdon: *The Beautiful Necessity — Seven Essays on Theosophy and Architecture*. London 1911.

²⁰ U. Bernasconi: *Pensieri e precetti ai giovani pittori*. Milano 1911 oraz P. Flambart: *La chaîne des harmonies*. Paris 1911.

tunków, komponując jakieś sonatiny barw, nokturny w fiolecie i zieleni — przekładając na nowy język *Wenecjańską Barcarolę* Mendelssohna, *Rondo* Chopina i sonatę Mozarta, ale po trzech miesiącach eksperymentowania wiedzieliśmy już, że za pomocą tych środków nie możemy posunąć się dalej [...] dysponowaliśmy tylko osiemnastoma tonami, zaś ich połączenia nie wychodziły najlepiej [...] Wtedy pomyśleliśmy o kinematografie. Wydawało się nam, że jeśli ten środek wypowiedzi zostanie nieco zmodyfikowany, powinniśmy uzyskać wspaniałe rezultaty.”²¹ Przytoczyliśmy dłuższy fragment rozważań Bruna Corry w tym celu, by z całą ostrością udokumentować śmiałość i utopijny charakter futurystycznego myślenia o sztukach plastycznych. Z jednej strony intryguje nas niewątpliwie naiwne przekonanie artystów o możliwości dotarcia do wspólnej wszystkim ekspresjom istoty sztuki (co znajdowało wyraz zwłaszcza w przeroście pomysłowości nad uporządkowanym myśleniem), z drugiej zaś — zaskakuje nas całkowicie oryginalność technicznych rozwiązań fundamentalnych problemów nowej sztuki. Oto wbrew dotychczasowym ustaleniom historyków X muzy okazuje się, że w latach 1910—1911, w czasie gdy kino było dopiero w powijakach i nie wykształciło jeszcze w pełni własnych środków artystycznych, powstało we Włoszech sześć filmów abstrakcyjnych. Awangarda filmowa narodziła się więc cztery lata wcześniej, niż twierdzą historycy, którzy uznają za pierwszy tzw. film eksperymentalny *Dramat w kabarecie futurystów nr 13* Osipa Kasjonowa z udziałem Majakowskiego, Łarionowa i Gonczarowej²².

Ponadto w odróżnieniu od innych ruchów awangardowych, które zwykle pod koniec swojego istnienia koncentrowały się na kinematografii

²¹ B. Corra: *Musica cromatica...*, s. 246—247.

²² Oczywiście, nie chodzi nam o stawianie na jednej płaszczyźnie utworów abstrakcyjnych (czyli pierwszych ekranowych eksperymentów, jakich dokonali włoscy futurysty) i filmu z udziałem aktorów (rosyjskiego produktu firmy „Winkler i Toporkow” z 1913 roku), który był podobno „parodią pełnych grozy dramatów filmowych”, ale zwracamy jedynie uwagę na to, że w szerokim pojęciu rozumiane kino eksperymentalne (do którego zaliczyć można zarówno „muzykę barw”, jak i „ekscentryczne” filmy z udziałem Majakowskiego) powstało najpierw we Włoszech, a nie w Rosji. Spór ten nie może być zresztą do końca rozstrzygnięty, ponieważ nie zachowała się żadna kopia utworów braci Corradinich, a film O. Kasjonowa (w niektórych opracowaniach znajdujemy inne nazwisko reżysera — W. P. Kasjanow) znany jest również jedynie ze wspomnień uczestników tego eksperymentu. Por. G. Aristarco: *Storia delle teorie del film*. Ed. 2. Torino 1960. Wydanie polskie w przekł. M. Kornatowskiej: *Historia teorii filmowych*, s. 26 [Maszynopis w posiadaniu PWSFiTV w Łodzi]; M. Poljanovskij: *Poët na èkrane (Majakovskij — Kinoakter)*. Moskva 1958, s. 25 oraz T. Miczka: *Filmowe eksperymenty Włodzimierza Majakowskiego*. „Kino” 1979, nr 8, zwłaszcza s. 30. Nie ulega natomiast wątpliwości, że *Dramat w kabarecie* jest pierwszym futurystycznym filmem-manifestem i wyprzedza *Życie futurystyczne* A. Ginny, o którym piszemy w następnym rozdziale niniejszej pracy.

abstrakcyjnej, futuryści rozpoczęli reformę X muzy właśnie od prób z filmem czystym, który nazwali „muzyką chromatyczną”, ponieważ powstał z inspiracji muzycznych, opierał się na rytmie dynamicznych form i całkowicie negował tradycyjną narrację literacką, plastyczną kompozycję kadru i teatralną widowiskowość.

Tematy, które artyści przenosili na ekran, uzyskiwały często najpierw kształt czysto malarski, o czym świadczą takie obrazy A. Ginny, jak *Paganini*, *Taniec (La danza)*, *Jutrzenka (L'alba)*, *Edgar Poe*, *Muzyka taneczna (La musica della danza)*, *Rytmy, formy i barwy przebudzenia w otwartym oknie (Ritmi, forme e colori di un risveglio a finestra aperta)*, *Lubieżność (Lussuria)* oraz *Zatrucie (Intossicazione)*. Deformacja przedstawianej na nich rzeczywistości wizualnej polegała na „chwytaniu okrucichów figur, odłamków przedmiotów, krawędzi światła, fragmentów form i linii — molekuł rzeczywistości [...]”²³.

Prawdziwym marzeniem futurystów było jednak uzyskanie „dynamicznej barwy”, która powstawałaby przed oczami widzów w rezultacie czasowego połączenia wielu kolorów²⁴. Dlatego przesuwali przed obiektywem kamery wszystkie barwy wchodzące w skład kompozycji, przy czym każda kolejna trwała o jedną dziesiątą krócej niż następna, co stwarzało niezliczoną ilość chromatycznych efektów „muzycznych”. W tym celu modyfikowali również sprzęt techniczny, rezygnując m.in. z mechanizmu tworzącego ruch skokowy, barwiąc kolorową żelatyną taśmę i dzieląc ją na odcinki-takty o długości odpowiadającej odległościom między zrobionymi w niej otworami, które z kolei zsynchronizowane zostały z pełnymi obrotami włącznika-przerywacza. Nie byli jednak zadowoleni z rezultatów, ponieważ na ekranie rozszalał się niezrozumiały żywioł barw.

Powtarzając różne warianty rejestracji, próbowali przedstawić rozwijającą się w obrazie myśl. Fotografowanie namalowanych na celuloidzie barwnych plam nie przyniosło jednak oczekiwanych efektów, dlatego „w miejsce używanej dotychczas lampy łukowej — pisze Bruno Corra — wmontowaliśmy inną, również łukową, ale o potrójnej sile światła. W czasie trwania eksperymentu stopniowo zmienialiśmy ekran: najpierw użyliśmy jako ekranu prostego białego płótna rozmiękczonego gliceryną, potem płótna posmarowanego mieszaniną podobną do staniolu, który na zasadzie refleksu dawało pewien rodzaj fosforescencji. Użyliśmy

²³ B. Corra: *Prefazione*. In: A. Ginna: *Pittura dell'avvenire*. Ed. „Italia futurista”. Firenze 1917. Cyt. za: M. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo...*, s. 196.

²⁴ Opis eksperymentów znajdzie czytelnik w: B. Corra: *Muzyka chromatyczna*. Fragm. Przeł. W. Jura. W: *Włoski futurizm filmowy*. „Film na Świecie” 1986, nr 325—326, s. 84—88.

również pudła z cienkiej gazy, przypominającego sześcian, przez które wiązka światła mogła swobodnie przenikać z góry na dół, wywołując wrażenie smugi białego dymu. W ostatniej fazie naszego eksperymentu znowu wykorzystaliśmy płótno, które rozwiesiliśmy na ścianie, a po wyniesieniu z pomieszczenia wszystkich mebli pomalowaliśmy na biało sufit, ściany i podłogę. Następnie ubraliśmy białe szlafroki [...]” itd.²⁵

W takich okolicznościach powstały cztery filmy. Pierwszy zatytułowany *Barwny akord* (*Accordo di colore*, 180 m) przedstawiał rozwój „kolorowego akordu” opartego na motywie jednego z neoimpresjonistycznych obrazów Giovanniego Segantiniego. Autor tak opisywał świat przedstawiony na ekranie: „Barwa wypełnia tło, na którym ukazane są domy; na pierwszym planie jest widoczna odpoczywająca na trawie kobieta, a cała łąka za pomocą komplementarnych zestawień pokryta jest kwiatami i mieni się przeróżnymi barwami; łąka żyje, wszystko na niej drga, wydaje się, że z wszystkiego emanuje pewna harmonia, że widoczna jest — zmaterializowana w rozgorączkowanym strumieniu światła — siła stwarzająca Wiosnę.”²⁶

Kolejny utwór stanowił studium wzajemnego nakładania się czterech barw (*Studio di effetti tra quattro colori*), dwóch podstawowych — czerwieni i zieleni oraz kolorów komplementarnych — żółci i granatu. *Pieśń o wiosnie* (*Canto di primavera*) stanowiła natomiast plastyczną wizję utworu Mendelssohna, który „przeplatał się na ekranie” z *Walcem* Chopina. Najbardziej zadowoleni byli twórcy z plastycznej adaptacji motywów poetyckich Stéphana Mallarmego zatytułowanej *Kwiaty* (*Les Fleurs*).

Próba stworzenia barwnego filmu awangardowego dwadzieścia lat przed wynalezieniem techniki barwienia taśmy i sposobów umożliwiających uzyskiwanie gamy kolorystycznej na ekranie wymagała niezwyklej pomysłowości. Futuryści mieszały więc farby z alkoholem, aniliną, złotem, emalią i oliwą roztworami tymi pokrywając diapozytywy. Z nutą rozczarowania wspomina Corra to, że nie udało im się uzyskać barw złotej i srebrnej, które byłyby zdolne wywoływać najintensywniejsze wrażenia wzrokowe. Nieustannie zmieniali również warunki rejestracji i projekcji.

W 1912 roku zrealizowali dwa filmy eksperymentalne. W *Tęczy* (*L'arcobaleno*, 200 m) „cała symfonia opiera się na kontraście pomiędzy szarym, pochmurnym tłem a tęczą, na zestawieniu walczących ze sobą elementów. Walka ta jest silnie zaakcentowana, ponieważ tęcza coraz bardziej tonie w szarych wirach, miota się, skręca, błyska, znika, aby po chwili jeszcze gwałtowniej się pojawić. Wszystko to trwa aż do mo-

²⁵ Ibidem, s. 85.

²⁶ Ibidem.

mentu, w którym nagły wybuch pyłu rozciera całą szarość i tęcza zaczyna triumfować, przybierając kształt wirujących ogni sztucznych. Po chwili również one znikają, ponieważ wchłania je lawina barw.”²⁷ W *Tańcu* (*La danza*, 200 m) zaś plamy w kolorach karminu, fioletu i żółci „wykonywały” ruchliwego pirueta.

Brak dokładniejszych informacji na temat następnych eksperymentów filmowych uniemożliwia pełną rekonstrukcję futurystycznej teorii X muzy. Wiadomo jedynie, że bracia Corradini przygotowywali się do realizacji innych utworów chromatycznych. W jednym z nich pragnęli pokazać wibracje czerwonej gwiazdki i sześciu czerwonych punktów na zielonym tle, które je w końcu pochłania. Opracowali również szkic filmu przedstawiającego splatanie się żółtej i białej linii na niebieskim tle oraz scenogram akcji, której „bohaterami” miały być sześciany w kolorach widma słonecznego, deformujące się wzajemnie²⁸.

Opisane w *Muzyce chromatycznej* eksperymenty filmowe Bruna Corry i Arnalda Ginny z lat 1910—1912 są pierwszymi przykładami sztuki ekranowej odrzucającej wszystkie obowiązujące dotąd systemy estetyczne oparte na wzorcowych systemach symboli. Świadczą one również o tym, że twórcy ci, również w kinie, nie nobilitowali materii i przedmiotowości do rangi istoty sztuki. Przeciwnie, za pomocą medium operującego z natury swej konkretami, próbowali wyrazić własne przesłanie ideowe pod postacią pojęć i odczuć. Osiągnęli to dzięki pełnemu zagubieniu przedmiotu, stosując przenikanie barw i form. W ten sposób udokumentowali, zgodnie z prawem irradacji semantycznej, „dynamiczne odczucie” nowoczesnego życia i ludzkiej mentalności.

Przekształcając konformistyczne i ociążałe stereotypy myślenia o życiu i sztuce, zrealizowali futuryści pierwsze filmy, odwołując się do nowych prawd i aksjomatów głoszonych przez naukę. W dążeniach włoskich artystów do stworzenia harmonii barw wyrażającej myśl, fosforescencji sugerującej przenikanie materii, akordu barwy wypełniającej tło i odzwierciedlającej prawa natury, w próbach wynalezienia koloru przezroczystego i najbardziej intensywnego, akompaniamentu światła wywołującego określone nastroje, rozciągłości czasowej barw opartej na nowego typu subtelności formalnej, wyrażenia pewnych treści za pomocą zespolenia linii i kolorów, wyjaśniania działania sił przyrody za pomocą kontrastu barw i dynamicznych form geometrycznych itp. — wyraźnie pobrzmiewają echa ówczesnych teorii fizycznych, które zakładały istnie-

²⁷ Ibidem, s. 88.

²⁸ O innych projektach plastyczno-filmowych braci Corradinich wspomina m.in. R. Schiavina Verdona w: *Bruno Corra. Tra futurismo e surrealismo*. Roma 1984.

nie przestrzeni n -wymiarowych. Wspomniane filmy stanowią chyba jedną z najciekawszych artystycznych egzemplifikacji teorii syntezy, którą najdokładniej wyraził Gino Severini w słowach: „Ostatecznie więc ów czwarty wymiar to nic innego jak identyfikacja przedmiotu i podmiotu, czasu i przestrzeni, materii i energii. Paralelności »kontinuum fizycznego«, które dla geometrii są tylko hipotezą, urzeczywistniają się w cudzie sztuki.”²⁹ Realizując filmy zgodnie z tym założeniem, futuryści włączyli kinematograf — już w piętnastym roku jego istnienia — do walki o postęp nauki i progresywną koncepcję człowieka.

W dziedzinie sztuki filmowej futuryści byli również prekursorami w zakresie badania i wykrywania związków między różnymi rodzajami ekspresji artystycznej. Próby przełożenia motywów malarskich, utworów muzycznych i poetyckich na język ruchomych obrazów ekranowych świadczą o rosnącym zainteresowaniu twórców zasadami muzycznymi zespalającymi oddzielne elementy we wszystkich sferach twórczości, fazami wielopoziomowości ludzkiego poznania oraz podobieństwami dotyczącymi myśli, odczuć, schematów, działania i wyglądu. Podobne idee, aczkolwiek usytuowane w innej estetyce awangardowej, głosiła w drugiej połowie lat dwudziestych Germaine Dulac — autorka teorii „muzyki wzrokowej”³⁰. Sięgając do pieśni Mendelssohna, walców Chopina, poezji Mallarmégo i obrazów Segantini, nie zwracali się futuryści ku określonym przedmiotom artystycznym, lecz pragnęli wywołać za pomocą ruchomych linii i barw idee zawarte w pierwowzorach, idee uniwersalne, istniejące poza przypadkowością czasu i przestrzeni.

Pomysłowość twórcza pierwszych reżyserów awangardowych poszukujących nowych form syntetycznego wyrazu musi wzbudzać uznanie historyka filmu, ponieważ w świetle przedstawionych w niniejszym rozdziale faktów wydaje się oczywiste, że zainspirowali oni wyobraźnię wielu twórców następnego półwiecza. Udoskonalanie kamery i projektorów, nakładanie barw bezpośrednio na taśmę filmową, łączenie w czasie projekcji światła pochodzących jednocześnie z kilku lamp, organizowanie szczególnych warunków inscenizacji i projekcji oraz tym podobne zabiegi wyprzedziły nie tylko eksperymenty Fernanda Lépiera, Mana Ray’a, László Moholy-Nagy’a, ale dały również początek kinu struktu-

²⁹ Cyt. za: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*. Wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska. Przeł. M. Czerwiński. Warszawa 1963, s. 178.

³⁰ Por. m.in. G. Dulac: *Les esthétiques, les entraves, les cinégraphie integrale*. Paris 1927 oraz *L'essence du cinéma, L'idée visuelle*. Paris 1925. Na temat koncepcji filmu symfonicznego zob. również G. Aristarco: *Historia teorii filmowych...*, s. 21.

ralnemu opartemu na przekształcaniu tworzywa filmowego, sztuce ekranowej Normana McLarena, kinomalarstwu oraz wizualnym kompozycjom kinetycznym³¹.

³¹ Por. m.in. S.D. Lawder: *The cubist cinema*. New York 1975 oraz M. Le Grice: *Abstract Film and beyond*. London 1977.

„Życie futurystyczne“ w obiektywie kamery filmowej

Jednak w latach 1912—1916 teoria muzyki awangardowej, coraz bardziej akcentująca właściwości materiału akustycznego, nie mogła w przekonaniu niektórych twórców futurystycznych funkcjonować w charakterze idealnego wzorca sztuki uniwersalnej. Coraz częściej pojawiały się więc w różnych manifestach sformułowania nawołujące do wykorzystywania naturalnych właściwości medium filmowego w celach propagandowych, czyli do ilustrowania za pomocą „ruchomych obrazów” doktryny futuryzmu. Zwracano uwagę na to, że kinematograf może stać się namiastką futurystycznej rzeczywistości, ponieważ pojawiający się na ekranie artyści łatwiej potrafią przekonać odbiorców do głoszonych przez siebie poglądów.

Uwielbiana przez futurystów maszyna, dzięki której powstawał ruchomy obraz ekranowy, znalazła się szybko w centrum ich zainteresowania. Ten moment techniczny potwierdzał przecież futurystyczne przekonanie o tym, że z chwilą narodzin kinematografu nastąpił prawdziwy przełom w tradycyjnej estetyce, utraciło sens pojęcie arcydzieła jako wytworu rąk ludzkich oraz podważona została tradycyjna zasada jednoosobowego autorstwa.

Najbardziej jednak fascynowało futurystów to, że po raz pierwszy mogli ukazać życie i materię w nieustannym ruchu. Dlatego ostro krytykowali te filmy, w których dominowały konwencje realistyczne, oparte na mechanicznym reprodukowaniu świata. Twierdzili, że ruch w filmie pojawia się zgodnie z nowym duchem epoki jako rezultat nauki i techniki, sprawności ludzkiego umysłu i działania, czyli zaspokaja również futurystyczną potrzebę kojarzenia wszystkiego z wszystkim według reguł podyktowanych logiką i kaprysem twórcy. Montaż kinematograficzny potraktowali więc jako bardzo skuteczny środek artystyczny w walce z wszelkiego rodzaju alfabetami, gramatykami i językami operującymi skończoną liczbą elementów.

Dopiero jednak w 1916 roku kinematograf zajął centralne miejsce w futurystycznej estetyce walki. Szybko bowiem okazało się, że kosztowna i czasochłonna realizacja filmu wymaga również specyficznych predyspozycji twórczych. Nic więc dziwnego, że niewielki był dorobek teoretyczny i filmowy futuryzmu, ale mimo to jeszcze dzisiaj imponuje on swoim rozmachem tematycznym, oryginalnością rozwiązań formalnych i profetyzmem ekranowych wizji.

W rezultacie poszukiwania nowych, coraz bardziej rozbudowanych kodów języka artystycznego oraz sposobów transcendowania sztuki w stronę rzeczywistości futurystyczni poeci, malarze, kompozytorzy i fotografowie zredagowali w 1916 roku manifest *Kinematografii futurystycznej* (*La cinematografia futurista*). Jego sygnatariusze, tzn. F. T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla i R. Chiti, niewątpliwie pod wpływem lektury pism teoretycznych Henri Bergsona oraz *Triumfu kinematografu* i *Manifestu siedmiu sztuk* Ricciotta Canuda sprecyzowali własne poglądy na temat filmu, ale wbrew temu, co twierdzą niektórzy historycy X muzy, stworzyli zupełnie nową i oryginalną teorię kina³².

Po raz pierwszy napisano przecież: „Malarstwo + rzeźba + dynamizm plastyczny + słowa na wolności + bruityzm + architektura + teatr syntetyczny = kinematograf futurystyczny. Na tej drodze — czytamy

³² Zob. H. Bergson: *Ewolucja twórcza*. Przeł. F. Znaniecki. Warszawa 1913. Szczególnie interesujące z filmoznawczego punktu widzenia fragmenty tekstu francuskiego filozofa zamieszcza Z. Czeczot-Gawrak w: *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895—1945*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977, s. 58—59. Natomiast aby chociaż w przybliżeniu określić wpływ R. Canuda na teorię filmu futurystycznego, zacytujemy fragment z *Triumfu kinematografu* (1908). „Spośród cudów nowoczesnej wynalazczości — pisał autor — kinematograf przewyższa pozostałe. Łączy wszystkie pod postacią symbolu albo realności [...] Cóż będzie nową Świątynią? W jakich formach przejawiać się będzie duch nowego kultu, który połączy w sobie Teatr i Muzeum, radość człowieka i radość kontemplacji estetycznej, dynamiczne i statyczne przedstawienie życia? Jakie będą formy nowej sztuki, która wyłoni się — jak zawsze — z nowego mitu? W sali, w której obcujemy z cudownym połączeniem ruchomych obrazów fotograficznych i światła, gdzie życie jest przedstawione w prawdziwie konwulsyjnym paroksyzmie działania się — oto gdzie znajdujemy zapowiedź nowej sztuki.” (Cyt. za: U. K.: *Nieznany tekst Ricciotta Canuda*. „Kino” 1978, nr 6, s. 37). W naszym przekonaniu futurości mogli zaakceptować takie ogólne przekonanie, jednak w kwestiach szczegółowych, dotyczących zwłaszcza owego „paroksyzmu działania się”, głosili zasadniczo odmienne, po prostu bardziej nowatorskie, poglądy. W dotychczasowych monografiach i antologiach teorii filmu zaledwie dwaj autorzy poruszali ogólnie ten problem. D. Noguez w książce pt. *Cinéma, theorie lectures* (Paris 1973) twierdzi, że futurystyczna teoria X muzy czerpała swe podstawowe inspiracje z tekstów autora *Manifeste des Sept Arts*, natomiast Z. Czeczot-Gawrak w *Zarysie dziejów teorii filmu* (s. 65—72) nie zajmuje w tej sprawie zdecydowanego stanowiska.

dalej — dekomponujemy i rekomponujemy wszechświat według naszych cudownych kaprysów.”³³ Po raz pierwszy również gatunkami ekranowymi stały się sfilmowane analogie, oparte na zjawisku złudzenia rzeczywistości (np. „przedstawiając jakiegoś człowieka — pisali autorzy — który mówi do swojej kobiety »jesteś piękna jak gazela«, pokażemy gazelę”), sfilmowane futurystyczne poematy, przemowy i poezje, symultaniczne przenikania akcji i obrazów, sfilmowane idee muzyczne (czyli swoiście pojmowane dysonanse, akordy, symfonie gestów, faktów, barw, linii itp.), zarejestrowane za pomocą kamery sceniczne stany duszy, dynamiczne układy obrazów pozbawione logiki i chronologii „dramaty ożywionych i spersonifikowanych przedmiotów”, tzw. witryny idei, zdarzeń, modeli, przedmiotów itp., inscenizowane na planie zdjęciowym kongresy, flirts, bijatyki, układy grymasów, gestów i ruchów mimicznych, fantastyczne rekonstrukcje ciała ludzkiego, „dramaty dysproporcji”, „plany strategiczne uczuć”, „linearne, plastyczne i chromatyczne ekwiwalenty mężczyzn, kobiet, zdarzeń, uczuć, ciężarów, zapachów i hałasów” oraz, oczywiście, sfilmowane w ruchu słowa na wolności, tablice snoptyczne wartości lirycznych, dramaty ortograficzne, typograficzne, geometryczne i numeryczne³⁴.

Warto jednak pamiętać o tym, że futuryści mieli swoich poprzedników, którzy wcześniej podejmowali już próby rozbicia tradycyjnych form przedstawienia ekranowego. Żadni nowinek techniczno-inscenizacyjnych niektórzy realizatorzy filmów popularnych w 1914 roku zyskali uznanie publiczności utworami pozbawionymi tradycyjnej logiki, chronologicznego układu zdarzeń i kadrów odwzorowujących utarte schematy przedstawiania przedmiotowego. Na przykład bardzo żywo zareagowali widzowie na takie filmy, jak *Prozaiczna miłość* (*Amor pedestre*) Marcela Fabrego i *Zwariowany świat* (*Mondo baldoria*) Alda Molinariego³⁵.

Fabre, który był twórcą wielu ambitnych komedii ekranowych, zastąpił we wspomnianym filmie naiwne żarty, skecze i postaci bufonów „frenetyczną ekspresją ciał ludzkich”, jak pisali ówczesni krytycy³⁶. Flirt między bohaterami przedstawiony został na ekranie za pomocą zdjęć ukazujących grę nóg i samych stóp. W antologii kina futurystycznego M. Verdone nazwał *Prozaiczną miłość* filmem prefuturystycznym,

³³ F.T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti: *La cinematografia futurista*, ottobre 1916. Cyt. za: Z. Czeczot-Gawrak: *Zarys dziejów teorii filmu...*, s. 70. Pełny tekst manifestu ukazał się w przekładzie T. Miczki w: *Włoski futuryzm filmowy*. „Film na Świecie”..., s. 62—66. Fragm. w przekł. I. Dembowskiego w: „Kultura Filmowa 1971, nr 10.

³⁴ Zob. ibidem.

³⁵ Zob. M. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo...*, s. 46 i 114.

³⁶ Zob. ibidem, s. 46.

ponieważ, jego zdaniem, reżyser realizując utwór na temat miłości, nie odwołał się do konkretnych wyznań miłosnych, lecz za pomocą nóg i stóp próbował wywołać humorystyczną ideę uczucia, a więc swego rodzaju ideę miłości uniwersalnej. Innymi słowy, film M. Fabrego spełniał oczekiwania futurystów, którzy postulowali przedstawianie uczucia lub emocji za pomocą analogii przedmiotów i form nie odwzorowujących bezpośrednio samych uczuć i emocji.

Natomiast *Zwariowany świat* A. Molinariego wyświetlany jako „pierwszy temat futurystyczny w kinie” wywołał ostry sprzeciw twórców awangardowych. Nie można dzisiaj dokładnie określić przyczyny takiej reakcji futurystów na premierę tej fantazji filmowej. Jedynie na podstawie artykułu pt. *Wyzyskiwacze futuryzmu* (*Sfruttatori del Futurismo*) napisanego prawdopodobnie przez Marinettiego i zamieszczonego w kwietniowym numerze „Lacerby” dowiadujemy się, że twórcy awangardowi nie mają nic wspólnego z treścią, realizacją i rozpowszechnianiem filmu, „który krąży po Italii, wzniecając ciekawość swoim zręcznie sfałszowanym tytułem [...] Włączono do tego filmu fragmenty z Pathé Journal, które przedstawiają nasze osoby, co spowodowało, że publiczność przypisuje nam realizację wyżej wymienionego filmu. Z pogardą odnosimy się — pisał przywódca ruchu — do wszystkich haniebnych fałszerstw teatralnych, pisanych głupstw i obrazów, które prezentowane są w złym zamiarze oraz w celu uzyskania korzyści materialnych i uchodzą za manifestacje futurystyczne.”³⁷ Możemy się więc tylko domyślać, że film Molinariego ośmieszał zapewne postacie związane z włoską awangardą i stanowił parodię sztuki futurystycznej.

W 1916 roku artyści skupieni wokół Marinettiego postanowili sami ośmieszyć wszystkich przeciwników ruchu. W tym celu rozpoczęli przygotowania do realizacji *Życia futurystycznego* (*La vita futurista*), pierwszego filmu-manifestu, w którym dominować miały takie środki wyrazu, jak akt mimiczno-gestyczny, paradoks i przypadkowość związków czasowo-przestrzennych i przyczynowych.

Marinetti zaproponował realizację filmu A. Ginny, który w toku konsultacji z liczną grupą przyjaciół, prowadzonych we florenckim hotelu „Baglioni”, zdecydował, że utwór będzie montażowym połączeniem krótkich syntez ilustrujących takie problemy filozoficzne, psychologiczne i moralne, jakie podsuwa samo „życie futurystyczne”. Ponieważ nie zachowała się kopia tego 1200 — metrowego lub 800 — metrowego (jak podają różne źródła historyczne) filmu, możemy poddać analizie jedynie krótkie fragmenty taśmy, kilka różniących się wersji scenariusza, notatki Ginny, zestaw fotosów i wspomnienia artystów uczestniczących

³⁷ *Sfruttatori del Futurismo*. „Lacerba” 1914, nr 7, 1 aprile. Cyt. za: ibidem, s. 114.

w tym bardzo ważnym dla całego ruchu przedsięwzięciu. Zrekonstruowany przez reżysera scenariusz filmu daje, oczywiście, pewne wyobrażenie o całości dzieła, które odsłaniało podobno widzom takie „tajemnice życia futurystycznego”, jak: sen artysty awangardowego (w scenie tej występowali Marinetti, Settimelli, Corra, Giulio Spina), jego gimnastykę poranną (pojedynek na szpady między Marinettim i R. Chitim oraz wymianę ciosów między Marinettim i Ungarim), śniadanie (które spożywali Settimelli, Corra, Marinetti, Venna, Spada, Josia, Remo Chiti, walcząc jednocześnie ze starymi symbolami), sposoby poszukiwania przez futurystów twórczej inspiracji (czyli tzw. dramat przedmiotów polegający na rozpoznawaniu przez Marinettiego i Settimelliego w całym zestawie brył wędzonych śledzi, marchwi i bakłażanów, a nawet na rozpoznawaniu procesu „obejmowania się zwierząt i warzyw”, który skończył się całkowitą zmianą ich kształtów), futurystyczną deklamacją (odgrywaną przez Settimelliego, któremu towarzyszyli Ungari, wyrażający za pomocą gestów swoje poetyckie odczucia, i Chiti, ilustrujący je na malowanych obrazach), spacer futurysty (polegający na „studiowaniu nowych kroków”: krok interwentysty wykonany został przez Marinettiego — a krok dłużnika wykonał Settimelli), marsz futurystyczny (zaśpiewany i odtąńczony przez Marinettiego, Settimelliego, Ballę i Chiego), napad na konserwatystę, miłosny podbój artysty awangardowego oraz scenę pracy futurystycznej (którą ilustrował miłosny afekt Balli zakochanego i poślubiającego krzesło, wydające na świat w rezultacie tych amorów — taboret). Ostatnia scena filmu zatytułowana „Dlaczego Cecco Peppe nie umiera?” miała być najbardziej okrutną, futurystyczną karykaturą tradycyjnego życia³⁸.

Na podstawie materiałów zachowanych w Centro Studi di Bragaglia można również odtworzyć ogólną atmosferę, jaka towarzyszyła realizacji filmu finansowanego przez redakcję pisma „Italia futurista”, redagowanego przez Settimelliego i Corrę. Zdjęcia powstały w większości latem 1916 roku we Florencji (choć sceny plenerowe nakręcono w okolicach Cascine, nad brzegiem Arno oraz na Piazzale Michelangelo, natomiast ujęcia atelierowe — w teatrze na ulicy Spontini), a montażu dokonano w profesjonalnym rzymskim laboratorium. Funkcję asystenta reżysera, kierownika planu i rekwizytora objął Lucio Venna — najstarszy bodaj twórca futurystyczny.

Jak wynika z notatek prasowych, w czasie premiery filmu, która odbyła się we florenckim kinie „Marconi”, publiczność na przemian nagradzała utwór huraganowymi oklaskami i głośnymi gwizdami. Setti-

³⁸ Informacje przytaczamy za: A. Ginna: *Note sul film d'avanguardia Vita futurista*. Odczyt wygłoszony 10 maja 1965 w Centro Studi Bragaglia. [Materiały w archiwum C.S.B.].

melli rozgrzany atmosferą tego przeżycia spoliczkował nawet podobno w sali kinowej jednego z najbardziej znienawidzonych przez futurystów krytyka filmowego.

We wspomnianych dokumentach zachował się szczegółowy opis ośmiu sekwencji filmu³⁹. Pierwsza przedstawiała starca kreowanego przez Vennę, który jadł („w staroświecki sposób”) obiad przy stoliku na zewnątrz restauracji usytuowanej na Placu Michelangela. Niesympatycznego bohatera z ogromną zaciekleścią i w chuligański sposób zaatakowali futurysty, których przed wymierzeniem samosądu powstrzymał sam Marinetti słowami: „Nie róbcie krzywdy starcowi!”

Kolejna sekwencja ukazywała miłosne przeobrażenia prawdziwego futurysty, który na początku był sentymentalnym kochankiem, rodem z tradycyjnego melodramatu, ale później pokonał w sobie tę słabość i śmiało wkraczał w świat doznań erotycznych. Metamorfozę bohatera ilustrowało zmieniające się coraz ostrzejsze — w miarę upływu akcji — niebieskie światło wypełniające cały kadr.

W trzecim epizodzie ujęcia przedstawiające dwie śpiące nerwowo — w ustawionych naprzeciw siebie łóżkach — postacie, skonstrastowane zostały z kadrami ukazującymi treść ich snów.

Bohaterem następnej sekwencji zatytułowanej „Hamlet jako symbol tradycyjnego pesymisty” był mężczyzna ubrany w teatralny strój i pokazywany jedynie w zdeformowanych kształtach dzięki odbiciom jego sylwetki we wklęsłych i wypukłych lustrach.

Zaprezentowany następnie „taniec w geometrycznym blasku” dostarczał widzom niezwykłych wrażeń wizualnych, ponieważ płaszące kobiety ozdobione cynfolią, sfotografowane zostały w świetle silnych reflektorów odbijających promienie, które przecinały ich zdeformowane ciała. Atrakcyjna była także zapewne deklamacja Chitego, który recytując własne wolne wiersze, ilustrował jednocześnie „wewnętrzny stan swojej duszy”, siedząc razem z Venną i Nannetim na drewnianych kozłach i spoglądając na marchewki poruszające się na ciemnofioletowej ścianie. Pojawiająca się zaraz potem na ekranie przezroczysta, wprowadzona w ruch gablotka, wypełniona kolorowymi krawatami, stanowiła reklamę plastycznych mobili. Zgodnie ze scenariuszem ostatnia scena filmu obfitowała w najmocniejsze efekty: R. Chiti przebrany za śmierć

³⁹ Próby rekonstrukcji filmu podjęło kilku autorów. Zob. m.in. C. Pavolini: *Cubismo. Futurismo. Espressionismo*. Bologna 1926; J. Comin: *Appunti sul film d'avanguardia*. „Bianco e Nero” 1937, nr 1; M. Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo...*, s. 103—109. Szerzej analizy filmu dokonaliśmy przede wszystkim na podstawie wspomnień E. Settimelliego zatytułowanych *La prima nel mondo della cinematografia futurista* opublikowanych w: M. Verdone: *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*. Roma 1975, s. 32—39.

uświadamiał widzom istotę i przyczyny lęku współczesnego człowieka przed monstrami przeszłości.

Dokonany przez nas powierzchowny opis *Życia futurystycznego* przekonuje chyba o tym, że włoscy artyści awangardowi wykorzystali kino do ukonkretnienia „własnego” psychologicznego następstwa czasu i wyobrażeń w czasie. Zaproponowany przez nich model filmowej recepcji świata, oparty na nieciągłości zdjęć, zapoczątkował przecież radykalny proces samotranscendencji X muzy, którego idealnym wzorcem byłby zgodnie ze słowami H. Bergsona utwór odsłaniający mechanizm wszelkiego pulsowania życia.

Nieco inaczej realizował w praktyce futurystyczne pragnienie zespolenia rzeczywistości ze sztuką A. G. Bragaglia, twórca teorii tzw. psychologii światła. Jeszcze we wrześniu 1916 roku rozpoczął zdjęcia w rzymskiej wytwórni „Novissima Film” do obrazu pt. *Thaïs*, który sytuował się na drugim biegunie futurystycznej odnowy kina⁴⁰. Scenariusz filmu napisał artysta wspólnie z Riccardem Cassanem. Scenografię obfitującą w liczne abstrakcyjne i surrealistyczne kompozycje przestrzenne, ulegające pod wpływem ruchu rozmaitym przekształceniom, zaprojektował E. Prampolini. W głównej roli wystąpiła ekscentryczna aktorka Thaïs Galitzky, a postać jej rywalki zabiegającej o miłość mężczyzny kreowała również atrakcyjna Ileana Leonidof.

Historia szalonej i tragicznej miłości rozgrywała się na tle zgeometryzowanego pejzażu (były to tzw. żarty geometryczne, np. statyczna komera przedstawiała Thaïs umieszczoną w wielu klatkach, które zamykały się jedna w drugiej, lub ujęcie ukazywało poręczę dzielące horyzont kadru na równe prostokąty, co stwarzało wrażenie kraty więziennej), który na zasadzie przenikania przecinał i zamazywał ciała bohaterów. Narastający nastrój grozy pointował reżyser nielicznymi napisami, którymi były cytaty z poetyckich utworów Baudelaire’a. Obsesyjny charakter nadawał jednak przedstawieniu przede wszystkim ostry kontrast czerni i bieli, wzbogacony w kilku ujęciach ciemnym błękitem i barwą

⁴⁰ Historycy filmu często mylili film *Thaïs* z *Fałszywym czarem*. Do końca lat sześćdziesiątych utrzymywano, że w Cinémathèque Française znajdzie się kopia tego ostatniego utworu. Producent De Medio twierdzi, że przekazał kopię tego właśnie utworu paryskim archiwistom, ale w ostatnich latach okazało się, że w zbiorach Filmoteki Francuskiej znajduje się *Thaïs*, który na specjalnych pokazach wyświetla się pod tytułem *Les Posédées*. Najnowsze badania archiwistów prowadzą do wniosku, że w całości zachowała się tylko kopia tego filmu, natomiast o pozostałych utworach możemy jedynie domniemywać na podstawie fragmentów scenariuszy, licznych fotosów, wypowiedzi współrealizatorów i recenzji prasowych. W naszych rozważaniach omawiamy filmy w kolejności ich powstawania, zgodnie z kalendarzem życia i twórczości artysty opracowanym przez A. Vigliani Bragaglia i zamieszczonym w: A. G. Bragaglia: *Fotodinamismo futurista*. Torino 1970.

pomarańczową, a stan psychiczny bohaterki, której jaźń ulega rozdwojeniu znakomicie oddawały zdjęcia realizowane za pomocą różnych obiektów.

Motyw pogrążania się Thaïs w psychicznej depresji intensyfikowała nie tylko ekspresja form geometrycznych, które stawaly się w miarę rozwoju akcji coraz bardziej abstrakcyjne i agresywne, ale również charakterystyka i sposób gry aktorskiej. Na przykład w jednej z pierwszych scen filmu rozgrywanej w restauracji, Thaïs ubrana w biały strój, w nie-naturalnej pozie pojawiała się na tle karnawałowej dekoracji, a Ileana przyodziana w czarną suknię siedziała obok niej równie dziwnie wykrzywiona, w ten sposób, że ruchy obydwu kobiet były ze sobą całkowicie zsynchronizowane i dostarczały widzom informacji na temat przewagi, jaką na zmianę uzyskiwały nad sobą bohaterki. W innym epizodzie jedna z nich stała z lewej strony ekranu, trzymając w ręce kwiaty, a druga w cyrkowym przebraniu, siedziała po przeciwnej stronie na tle białego parawanu, który dzielił cały kadr na dwa nierówne (!) prostokąty.

Szczególnie efektowna pod względem plastycznym i narracyjnym była centralna część filmu, w której dominowały ujęcia przedstawiające Thaïs, ubraną w suknię ozdobioną dużymi kołami, na tle obrazów Prampoliniego wypełnionych prostokątami, trójkątami, liniami pionowymi i motywami spiralnymi. Gdy bohaterka siedziała z podkurczonymi nogami, trzymając w ręce kota, po drugiej stronie kadru, z kompozycji Prampoliniego, wyłaniało się jakieś nie dające się zidentyfikować zwierzę. Szaleństwo bohaterki osiągało punkt szczytowy w momencie, gdy hipnotycznie zaczynała się ona przyglądać obsesyjnie powtarzającym się na ścianach ornamentom roślinnym, co w rezultacie doprowadziło ją do myśli o samobójstwie. Na ekranie dominowały już wtedy tylko jej włosy i fragmenty ciała ułożonego nogami w głąb kadru, a pozostałą część przestrzeni wypełniały ludzkie oczy, które przekształcały się w złowieszcze źrenice pawia.

Finałowa sekwencja tragedii rozgrywała się w pomieszczeniu poprzecinanym ostrymi dzidami i eksponowana była za pomocą bardzo migotliwego światła reflektora. Thaïs sfotografowana z perspektywy żabiej, niczym ukrzyżowana kobieta leżała z podniesionymi do góry ramięami, a jej usta zamykały ostrza dzid układające się w promienie koła.

Motywy tematyczne, pomysły inscenizacyjne i tricki fotograficzne, które pojawiły się w *Thaïs*, wykorzystał Bragaglia również w swoich następnych filmach. Oczy, symbolizujące sytuacje bez wyjścia, dynamiczna zgeometryzowana przestrzeń, wyrażająca zawrót głowy, oraz przenikanie się brył i światła, odwzorowujące motyw labiryntu, stały się bowiem

podstawowymi elementami jego filmowego repertuaru ikonograficznego, który wykorzystał również podobno w *Dramacie na Olimpie* (*Dramma nell'Olimpo*). Niestety, nie zachował się nawet najmniejszy fragment taśmy tego montażu kilku scen komicznych przedstawiających aktorów, którzy w ekscentryczny sposób naśladowali i parodiowali tradycyjne techniki deklamowania tekstów literackich na temat miłości. Natomiast w horrorze zatytułowanym *Mój trup* (*Il mio cadavere* 1380 m), utrzymanym w gotyckim stylu powieści Francesca Mastrianiego z 1888 roku⁴¹, ukazał Bragaglia z kolei mężczyznę popadającego w szaleństwo. Opowiadanie o ostatnich dniach z życia baroneta Edmonda Brightona, uosabiającego całe zło ludzkiej natury, utrzymane było w manierze onirycznego kina ekspresjonistycznego, obfitującego w okrutne wizje zmaconego umysłu. Ówczesni krytycy porównywali nawet ten utwór, wzbudzający podobno ostry sprzeciw cenzury, z literackimi dziełami Allana Edgara Poego i filmowymi przeżyciami Caligarięgo.

Największym arcydziełem Bragaglii był jednak *Fałszywy czar. Dramat mimiczny o współczesnej magii* (1389 m). Historia tragicznej miłości czarodziejki Circe, rozgrywająca się w starym zamku, ale w czasach współczesnych, podobała się kinowej publiczności, którą wzruszyły sceny przedstawiające efektowne czary i krwawe zabójstwa. Wbrew zakazowi złego czarodzieja Atanora Circe zakochała się w Berrym, zwykłym śmiertelniku, co spowodowało cały szereg niezwykłych zdarzeń. Chcąc utrzymać podczas całej projekcji niezwykłą atmosferę zagrożenia, ponownie zastosował reżyser montaż kontrastowy, zestawiał sceny idylliczne z ujęciami przedstawiającymi gwałty i mordy oraz bardzo dynamicznie zmieniał miejsca akcji. Bohaterowie znakomicie wkomponowani zostali w tło znaczone smugami światła i konturami przedmiotów, liniami kolumn gotyckich, okien, krętych schodów oraz parkietów zdobionych geometrycznymi wzorami. Powolne ruchy postaci przedłużone zostały trajektoriami rozmaitych komponentów przestrzeni scenicznej. Na przykład płacząca Circe klęczała przed swoim kochankiem, który przyjmował postawę dyrygenta orkiestry, a ich obydwie ciała harmonijnie i symetrycznie korespondowały jeszcze z liniami schodów, okien i kolumn. Oryginalna fotodynamiczna scenografia wzbogacona wibracją promieni padających z reflektora i światłocieniowym rysunkiem konturów przedmiotów zadecydowała niewątpliwie o wizualnej atrakcyjności całego widowiska filmowego.

⁴¹ W niektórych notatkach prasowych na temat tego filmu wymienione jest nazwisko Peppina Mastrillięgo jako autora powieści. Jednak M. Parnagnoli, który kreował jedną z ról w *Il mio cadavere*, w wypowiedzi publikowanej na łamach „Bianco e Nero” (maggio-giugno 1965) zaprzecza tej informacji, twierdząc, że pisarz „Peppino Mastrilli” jest postacią zmyśloną.

A. G. Bragaglia, jak wynika z dotychczasowych refleksji, pojmował futuryzację kinematografu przede wszystkim jako oscylowanie między różnymi stylami i tendencjami artystycznymi, jako jednoczesną konkretyzację awangardowych haseł opartą jednak na wierności wobec konwencji literackich i magicznych rodem ze sztuk tradycyjnych. W drugim dziesięcioleciu naszego wieku była to niewątpliwie jedna z najbardziej oryginalnych koncepcji sztuki ekranowej.

W następnych latach Bragaglia kilkakrotnie jeszcze powracał do problematyki filmowej⁴². W 1928 roku opublikował pierwszą we Włoszech rozprawę pt. *Film dźwiękowy. Nowe horyzonty kinematografii* (*Il film sonoro. I nuovi orizzonti della cinematografia*), w której dobitnie stwierdzał, że „nowe techniki determinują nowe estetyki”⁴³. Akceptował dźwięk jako pełnoprawny filmowy środek wyrazu, ale przeciwstawiał się, co wydaje się nieco dziwne w przypadku reżysera wielu widowisk scenicznych, modnej wówczas teatralizacji kina. Przekornie pisał: „[...] wierzę, że film niemy pozostanie obecnie i zawsze takim, jaki jest, pozostanie gatunkiem szlachetnym, artystokratycznym i doskonale odpowiadającym naszej wrażliwości, wierzę, że nigdy nie umrze”⁴⁴. Niemniej już na początku lat trzydziestych przystąpił do realizacji kolejnego utworu ekranowego, poszukując nowego typu rytmów audiowizualnych. W 1931 roku na podstawie scenariusza Alda Vergana ukończył pełnometrażowy film zatytułowany *Opuszczone żagle* (*Vele ammainate*), a dwadzieścia lat później zrealizował *Cosenza Tirrenica* — barwny, 12-minutowy dokument o zabytkach Cosenzy, oraz *La Floridiana*, oryginalną ekranową wersję spektaklu wystawionego przez Teatro San Carlo w Neapolu.

W *Opuszczonych żaglach* powrócił artysta do ulubionej przez siebie tematyki i rozwinął swoje wcześniejsze pomysły związane z teorią „magii współczesnej”. W czasie realizacji filmu wykorzystywał doświadczenia z czasów, gdy pisał m.in. scenariusz *Epileptycznej tawerny* (*La Taverna epilettica* — wsp. F. T. Marinetti) i inscenizował widowiska z gatunku tzw. teatru żeglarskiego (*teatro nautico*)⁴⁵. Akcję filmu w całości umieścił na statku, tragedia bowiem „trójkąta miłosnego rozgrywała się w cieniu

⁴² Warto wspomnieć również o kontaktach, jakie w 1918 roku nawiązał A. G. Bragaglia z L. Pirandellem, przygotowując się do ekranizacji *Zeszytów operatora Serafina Gubbio* (*I quaderni di Serafino Gubbio operatore*). Film nie został jednak zrealizowany. Zob. M. Verdone: *Anton Giulio Bragaglia*. Roma 1965, s. 10

⁴³ Zob. A. G. Bragaglia: *Spełnienie przepowiedni*. Przeł. T. Miczka [fragm. *Il film sonoro. I nuovi orizzonti della cinematografia*. Milano 1929] w: *Włoski futurizm filmowy*. „Film na Świecie”..., s. 67—72.

⁴⁴ Ibidem, s. 72.

⁴⁵ Brak bliższych informacji o tym wyjątkowym wspólnym przedsięwzięciu A. G. Bragaglii i F. T. Marinettiego. Zob. M. Verdone: *Anton Giulio Bragaglia...*, s. 40 (autor wymienia *Kabaret epileptyczny* — *Cabaret epilettico* Bragaglii i Mari-

opuszczonych żagli", na tle wzburzonego morza. Był to chyba jeden z pierwszych filmów zrealizowany na pełnym morzu. Zaledwie kilka scen morskich sfotografowano za pomocą tricków technicznych. I nawet wówczas, gdy przebrzmiały już echa futuryzmu, Bragaglia pragnął stworzyć taki film, jakiego jeszcze nie było, dzieło otwarte — jak pisał w scenariuszu — pozbawione pierwiastków literackich i teatralnych, otwarte na naturę, ale nie imitujące jej, ponieważ „nie chodzi przecież — co często powtarzał w odróżnieniu od innych futurystów — o ulepszenie rzeczywistości natury, ale o ulepszenie wyobrażenia o niej”⁴⁶. W tym sensie pozostał wierny ideałom futuryzmu, mimo iż *Opuszczone żagle* nie stały się znaczącym osiągnięciem w dziejach włoskiego kina eksperymentalnego.

Poza tym ekranowym eksperymentem Bragaglii w latach 1917—1930 futurystyczny kinematograf przestał w zasadzie istnieć. Interesujące scenariusze A. Ginny nie znalazły uznania producentów filmowych. Nie doczekał się również konkretyzacji scenopis B. Corry zatytułowany *Gli abbozzi sono presso di me*, chociaż niektórzy włoscy historycy X muzy nie mają w tej kwestii całkowitej pewności. Zresztą wiele wątpliwości dotyczy również takich utworów, jak *Oczy księdza* (*Occhi consacrati*), *Księżna Olga* (*La principessa Olga* — obydwie utwory powstały w Cirius Film di Napoli w 1916 roku, brak jednak bliższych danych) oraz film pt. *Dłonie* (*Le mani*), który podobno zrealizowali wspólnie E. Prampolini, F. T. Marinetti i F. Depèro. Opinie archiwistów na temat ostatniego z wymienionych filmów są podzielone, ponieważ kopia się nie zachowała, a poza tym wiele literackich utworów futurystycznych powstawało w zamierzeniu autorów w formie „szkicu filmowego”, „scenariusza” lub „powieści montażowej” (np. wspomniany wcześniej *Brzuch kobiety Marinettiego* i Roberta)⁴⁷, co jeszcze bardziej utrudnia historykom identyfikację dzieł. Ekranowe eksperymenty futurystów nadal więc czekają na odkrywców i interpretatorów, którzy nie tylko mogą domyślać się ich

nettiego) oraz L. Sartoris: *Sorvolo scenoplastico*. „Futurismo-Oggi” 1986, s. 13 (tutaj pojawia się tytuł *Taverna epiletica*). Być może, obydwaj artyści napisali oraz inscenizowali razem kilka sztuk teatralnych, co powinny ujawnić prowadzone obecnie we Włoszech badania historyków teatru.

⁴⁶ Por. M. Verdone: *Anton Giulio Bragaglia...*, s. 72—76 oraz A. G. Bragaglia: *Spełnienie przepowiedni...*, *passim*.

⁴⁷ Zob. M. Verdone: *Diario parafuturista. Nuovi segnali*. „Futurismo-Oggi” 1985, nr 1—2, s. 21. Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych do tej manieri stylistycznej nawiązywał przede wszystkim M. Scaparro, autor m.in. takich utworów literackich, jak *Mąka z gwiazd*. *Futurystyczny poemat kinematograficzny* (*La farina di stelle. Poema cinematografico futurista*, 1920), *Improwizacja z piłką*. *Poemat kinematograficzny* (*Il pallone improvissato. Poema cinematografico*, 1920) oraz *Tęcza Włoch*. *Poemat kinematograficzny* (*L'arcobaleno d'Italia. Poema cinematografico*, 1920) zamieszczonych w: M. Verdone: *Poemi e scenari...*, s. 91—93.

treści i rozwiązań formalnych, ale na podstawie coraz częściej odkrywanych w archiwach fotosów (np. istnieją trzy fotogramy z „filmu” *Dłonie*) mogą również wypełnić pewne luki w dotychczasowych badaniach nad sztuką awangardową. Przecież właśnie dzięki zachowanym zdjęciom historycy uzyskali ogromną ilość informacji o twórczości Prampoliniego, które bez zbyteńego ryzyka pozwalają zaliczyć jego projekty scenograficzne do autentycznych osiągnięć kinomalarstwa.

Studia nad tą dziedziną włoskiej sztuki awangardowej mają duże znaczenie, ponieważ na początku lat trzydziestych pojawiło się we Włoszech kino neofuturystyczne, nawiązujące do filmowych eksperymentów A. Ginny i A. G. Bragaglii. Jednym z najambitniejszych utworów ekranowych, które powstały w tym czasie, był film pt. *Szybkość* (*Vitesse*) Pippa Orianiego, Martina i Cordera. Układ i kształt literacki scenariusza tego 90-minutowego filmu zrealizowanego na taśmie 35 mm świadczą o tym, że jego autorzy wzorowali się na literaturze uprawianej przez artystów skupionych wokół Marinettiego. Wystarczy przytoczyć fragment scenariusza:

„Restauracja

Stolik

Zastawa do herbaty

Męskie i kobiece dłonie w uścisku (cudzołóstwo)

Taniec filiżanek (dzbanek do kawy. Casanova napełnia ulubioną filiżankę)

Pudełko zapalek: dwie zapalki pocierają się i zapalają [...]

Z boku ekranu małeńki manekin, któremu towarzyszy długi cień, rzuca się w pustą przestrzeń

Oswobodzenie

Koniec”⁴⁸

Szczególnie interesujące wydaje się to, że w *Szybkości* naczelną zasadą organizującą świat przedstawiony jest ciągle „przebudowywanie” artystycznego materiału otrzymanego w spadku po pierwszych futurystach. Tradycyjna dekoracja w miarę rozwoju akcji przekształcała się w dekorację abstrakcyjną, a cały proces ewolucji sztuki awangardowej ilustrowały płótna wielkich artystów. Zbliżeniu męskich dłoni towarzyszył obraz Maneta, scenie ukazującej uścisk dłoni kobiecej i męskiej *Maja ubrana* Goi, później *Maja naga*, narodziny i zachowania manekina ilustrowały takie płótna, jak: *Elastyczność* Boccioniego, *Elementy mechaniczne* Légera, kubistyczna kompozycja Mondriana, *Nurek w przestrzeni* Prampoliniego, *Materia* Boccioniego, *Arlekin* Picassa, *Martwa natura*

⁴⁸ Scenariusz filmu opublikował po raz pierwszy E. Crispolti w: *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*. Trapani 1971. Cyt. za: P. Oriani: *Vitesse*. In: M. Verdone: *Poemi e scenari...*, s. 306 i 317.

Braque'a, *Tour Eiffel* Delaunaya, *Kompozycja* Baumeistra, *Abstrakcja* Kandinsky'ego i *Pies szczekający na księżyc* Mirò. Kompozycja kadru filmowego, która zachowywała na początku perspektywę centralną, traciła stopniowo środek symetrii i przestrzenne punkty odniesienia. Świat przedstawiony, jeśli można tak powiedzieć, stawał się coraz bardziej urzeczowiony i zautomatyzowany. Wszak jego głównym bohaterem był manekin, mechaniczny człowiek — symbol współczesności. Jego zrytmizowane ruchy korespondowały z dynamiką materii odwzorowywaną przez malarzy na obrazach, dlatego również w warstwie przedstawiającej filmu linie poziome i pionowe zastąpione zostały liniami skośnymi i zygzakowatymi, uściski miłosne ruchem obrotowym itp. Bardzo szybki montaż cięty pozwalał autorom uzyskać niezwykle efekty wizualne, takie jak kontrasty światłocienia, mgły, dymów, ognia, kół i innych elementów przedmiotowych. W pierwszych fragmentach filmu natężenie ekspresji wzrastało pod wpływem szybkich jazd kamery i przejść optycznych, natomiast w centralnej części utworu potęgował je montaż skojarzeniowy (ogień, walizki, samochód itd.) oraz „taniec manekina”, w scenach zaś końcowych mozaikowy świat ekranu wylaniał się z płócien malarzy kubistów, abstrakcjonistów i konstruktywistów. Świat przedstawiony na ekranie przekształcał się bowiem w metaforę świata-plastyki.

W kinie neofuturystycznym manekin często symbolizował człowieka wyzwolonego z więzów *savoir-vivre'u* i logicznego myślenia, który podporządkowywał się prawom dynamiki dyktowanym przez miasto, masę i maszyny. Manekiny wypełniały m.in. abstrakcyjny świat niektórych filmów Luigi Veronesiego, a G. Lamperti realizując w latach sześćdziesiątych *Chorego manekina* (*Il manichino malato*), również nawiązał do tradycji futurystycznej i surrealistycznej.

Ogólnie można powiedzieć, że stylistyka ekranowych obrazów neofuturystycznych oscylowała między kinomalarstwem a filmem o sztuce. Jako przykłady można podać takie tytuły, jak *Sroka złodziejka* (*La gazza ladra*) Corrada D'Errica (scenariusz filmu oparty został na motywach opery Goacchina Rossiniego), *Film metafizyczny* (*Film metafisico*) Carla Belliego i Luigi Figiniego poświęcony twórczości C. Carry i G. De Chirica⁴⁹.

Warto jeszcze raz zwrócić uwagę na filmy L. Veronesiego — jednego z najwybitniejszych włoskich plastyków awangardowych, który pod koniec lat dwudziestych rozpoczął realizację abstrakcyjnych utworów ekranowych zatytułowanych kolejno *Film nr 1*, *Film nr 2* itd. Do czasów współczesnych zachowały się kopie czterech utworów. Pięć filmów zaginęło w 1943 roku w wojennej zawierusze. Veronesi konsekwentnie

⁴⁹ Fragment scenariusza *Filmu metafizycznego* opatrzone komentarzem znajduje się w: *ibidem*, s. 330—341.

aż do dnia dzisiejszego tworzy abstrakcyjne, konstruktywiczne i kinetyczne kompozycje z pogranicza malarstwa i filmu. Zrealizowane przez niego utwory ekranowe stanowią immanentną część całej jego wieloekspresyjnej twórczości, dlatego nie można ich wyodrębniać z malarskiego i fotograficznego kontekstu, który je otacza. W pierwszych filmach twórca wykorzystywał wyłącznie czyste elementy plastyczne, takie jak linie, bryły, płaszczyzny, plamy i światła, poszukując rytmów diagonalnych, strukturalnych, światłocieniowych, kinetycznych i optycznych, co zbliżało jego eksperymenty do „czystego kina” Vikinga Eggelina, Hansa Richtera i Germaine Dulac. Najdojrzalszy pod względem formalnym wydaje się nam *Film nr 8* oparty na poezji Philippe’a Soupaulta, który Veronesi zrealizował w 1942 roku wspólnie z Anną Gobbi⁵⁰, autorką wielu wybitnych postfuturystycznych utworów ekranowych, takich jak *Skandal* (*Lo scandalo*), *3 + 2*, oraz sekwencji ekranowych wykorzystanych w spektaklach teatralnych, reżyserowanych przez Vittoria Gasmana.

Zainteresowanie kinem po 1920 roku wykazywali jednak nie tylko twórcy należący do następnych pokoleń włoskiej awangardy. Do końca swojego życia powracał bowiem do problematyki filmowej również F.T. Marinetti. W 1926 roku, gdy liczni entuzjaści X muzy na świecie zapomnieli o eksperymentach futurystycznych, przywódca ruchu opublikował artykuł pt. *Kinematografia abstrakcyjna powstała we Włoszech* (*La cinematografia astratta e invenzione in Italia*), w którym polemizował z amerykańskimi i francuskimi historykami kina, którzy określali utwory René Claira, Fernanda Légera, Henri Chomette’a i Dudleya Murphy’ego jako pierwsze filmy awangardowe⁵¹. Poza tym w 1933 roku ogłosił Marinetti manifest *Teatru radiofonicznego* (*Il teatro radiofonico*), w którym wyraził swoje zafascynowanie nowymi technikami przekazu audiowizualnego. „Dotychczas — pisał — znamy już telewizję opartą na pięćdziesięciu tysiącach punktów znajdujących się w każdym dużym obrazie ekranowym. Oczekując na wynalazek telewizji dotykowej (*teletattilismo*), zapachowej (*teleprofumo*) i smakowej (*telesapore*), my futuryści doskonalimy radiofonie zdolną do stokrotnego pomnożenia twórczego geniuszu rasy włoskiej, obalamy antyczną udrękę tęsknoty za przeszłością i wszędzie narzucamy słowa na wolności jako jej logiczny i naturalny sposób ekspresji.”⁵² Aktem wiary w trwałość futurystycznej

⁵⁰ Scenariusz filmu w: ibidem, s. 354—357.

⁵¹ F.T. Marinetti: *La cinematografia astratta è un invenzione italiana*. „L’Impero” 1926, 1 dicembre. Tłum. W. Jury pt. *Kinematografia abstrakcyjna powstała we Włoszech*. W: *Włoski futurizm filmowy*. „Film na Świecie”..., s. 115—116.

⁵² F.T. Marinetti: *Il teatro radiofonico*, 1933. Cyt. za przekł. W. Jury w: ibidem, s. 73.

idei był również manifest pt. *Kinematografia (La cinematografia)* opublikowany przez Marinettiego i Ginę w 1938 roku, w którym autorzy oprócz haseł zawartych już w pierwszej deklaracji zamieścili postulaty wzywające artystów do wykorzystywania kontrapunktu wizualno-dźwiękowego, barw oderwanych od naturalnej kolorystyki ciał i przedmiotów, efektów stereoskopowych powiększających i multiplikujących elementy materii, światłocieni odrealniających postacie oraz różne techniki animacji⁵³.

Z dzisiejszego punktu widzenia nie ulega więc wątpliwości, że akceptowane przez futurystów założenia teoretyczne oraz zrealizowane przez nich filmy stanowiły zapowiedź całego awangardowego nurtu filmowego, którego początek przypada dopiero na lata sześćdziesiąte, na okres, w którym pojawiły się takie tendencje artystyczne, jak sztuka pop, sztuka oparta na technologii, *happening*, *fluxus*, *performance*, *video*, sztuka konceptualna, hiperrealizm i antysztuka. Między innymi Bruno Munari, przedstawiciel mediolańskiej grupy „Movimento per L'Arte Concreta”, której akcje artystyczne sytuowały się na obszarach prawie każdego z wymienionych przez nas kierunków, uznaje futurystów za swoich antenatów⁵⁴. W swych filmach posługuje się „językiem postępu”, którego źródła sięgają aż do technik rozbudowanego kodu „języka sztuki” i spopularyzowanego przez futurystów prawa irradacji semantycznej. W *Barwach światła (I colori della luce)* i *Moiré* (obydwa filmy zrealizował. Munari razem z Marcellem Piccardem) wykorzystał filtry polaryzujące, a w utworze zatytułowanym *Inox* dokonał tzw. automatycznej prezentacji blasku, odbić, barw i form nieoksydowanej stali. Munari w przeciwieństwie do pierwszych futurystów uwalnia jednak kino od elementu osobistego, ponieważ zgodnie z przewidywaniami Marinettiego, a przede wszystkim zgodnie z nakazem współczesności, raczej nie aktualizuje już idei, ale sięga po każdą nową ideę, intensyfikując w oryginalny sposób jej aktualne znaczenia.

Podsumowując rozważania zawarte w niniejszym rozdziale, możemy więc stwierdzić, że futuryści nie stworzyli wielkiej, nowoczesnej kinematografii, różnili się bowiem znacznie między sobą zakresem zainteresowań i możliwościami twórczymi. Realizując w praktyce założenia estetyki totalnej, walki z tradycją i absolutnej wolności, nie mogli w krótkim czasie dokończyć swojego dzieła. Ale to przecież oni wyprzedzili wielkie awangardy filmowe, ponieważ z pełnym przekonaniem zapowie-

⁵³ F. T. Marinetti, A. Ginna: *La cinematografia*, 1938. Przekł. W. Jura. W: ibidem, s. 74—76.

⁵⁴ Na temat twórczości B. Munari zob. m.in.: P. Krakowski: *O sztuce nowej i najnowszej*. Warszawa 1981, s. 74 i nast. Scenariusz jego innego głośnego filmu pt.: *After Effects* w: M. Verdone: *Poemi e scenari...*, s. 391—395.

dzieli i przewidzieli przyszłość X muzy i pierwsi dokonali wielkiego wyłomu w jej systemie estetycznym. Ich propozycje dotyczące czasowej struktury montażu, dynamiki gry aktorskiej, przestrzennych wymiarów inscenizacji i kompozycji kadru oraz narracji autotematycznej i subiektywizacji świata przedstawionego weszły na stałe do „języka filmu”⁵⁵. Przekreślając granice sztuk, łamiąc prawa gatunków i tworząc oraz sięgając po nowe środki techniczne, skierowali futuryści kinematograf na nową drogę rozwoju⁵⁶.

W naszym przekonaniu o historycznym znaczeniu futuryzacji X muzy nie może więc decydować ani skromna liczba filmów, ani nawet brak bezpośredniej kontynuacji tego kierunku, ponieważ ogromną rolę w tworzeniu postępu odgrywa również, co staraliśmy się udowodnić, kontynuacja pośrednia, czyli twórcze przyswojenie dawnych poetyk. W tej optyce włoski futuryzm filmowy można określić jako awangardę, która zapoczątkowała bardzo ważny etap w ewolucji kinematografu, etap, którego osiągnięcia żyją nadal, nie zamknęły się one bowiem w ramach pokolenia, które je stworzyło.

⁵⁵ Por. m.in. K. Hielscher: *Futurismus und Kulturnontage. Zu Eisenstein Montagebegriff. „Alternative”* 1978, nr 122—123.

⁵⁶ Na temat eksperymentalnych dzieł sztuki filmowej, które powstały z inspiracji futuryzmu, zob. P. Bertetto, G. Celant: *Velocità*. Milano 1986.

Awangarda wszystkich awangard?

Dzieje pierwszej włoskiej awangardy są świadectwem ciągłego przyspieszania przemian w życiu i w sztuce. Wiadomo jednak, że gdy w społeczeństwie i w kulturze głębokie przemiany komunikacyjne dokonują się w bardzo krótkim czasie, wówczas pojawiają się problemy z procesami adaptacyjnymi, ze świadomym przystosowaniem się do nowej rzeczywistości. Parafrazując słowa Alvina Tofflera, możemy powiedzieć, że na początku XX wieku pojawiło się we Włoszech niebezpieczeństwo „futurospazmu”, czyli komunikacji spazmatycznej, w której systemy porozumiewania uległy ogromnemu rozproszeniu, wywołując olbrzymie, niespotykane dotąd zakłócenia informacyjne i wstrząsy kulturowe¹. Futurystyczne strategie szybkich zmian językowych przybrały postać agresji i podboju, tym samym naruszyły w sztuce zasadę równowagi wewnętrznej. Staraliśmy się udowodnić, że wybuch tej energii twórczej nie implikował powstania doskonałych dzieł artystycznych, ale wywołał potężne poczucie niedosytu estetycznego i etycznego, które będzie towarzyszyło odtąd całej sztuce dwudziestowiecznej.

Jak zatem wygląda przyszłość kultury widziana z perspektywy futurystycznej sytuacji sztuki? Sytuacji, która nie ma swojego odpowiednika w przeszłości i którą z trudem usiłują ogarnąć estetycy oraz historycy. Enzo Mainardi, włoski poeta i malarz współczesny, w wierszu pt. *Futuryzm* daje na to pytanie taką oto odpowiedź:

Sródziemnomorska radość życia
w świetle w słońcu
niepohamowane młodzieńcze szaleństwo
odkrywania odsłaniania tworzenia
nowego zawsze + nowoczesnego + szybkiego

¹ Zob. A. Toffler: *Ekospazm*. Warszawa 1977, s. 72—73

Futuryści:

Królowie miliardów fantazji
bohaterowie skazani na śmierć przed narodzeniem
na przekór wszystkiemu i wszystkim
jeszcze żywi
płodni i żywi + wszyscy żywi
wyobcowani i samotni — jak Horacy —
przeciw całej „toskanii”
Awangarda wszystkich awangard
głośne dzwony ich trąb bojowych
ryczą i opiewają
również śmierć
wszystkich starych i nowych cmentarzy
na których rozsiada się wygodnie i tuczy
włoska „sztuka”².

Poeta napisał, że „bohaterowie skazani na śmierć przed narodzeniem” są „jeszcze żywi”, futurystom zatem miałyby być taką siłą twórczą, która podobnie jak każda utopia, u swego zarania skazana na klęskę, zachowuje jednak nadal wiele aktualnych wartości, domagających się urzeczywistnienia zwłaszcza w dziedzinie sztuki. Wydaje się, że taka ocena jest do pewnego stopnia słuszna, albowiem wizjonerstwo futurystów zawsze było tylko mniej lub bardziej wiarygodną hipotezą i nigdy w praktyce artystycznej nie nastąpił moment ostatecznej pewności, przekształcający awangardową ideę w dzieło skończone, doskonałe, w pełni satysfakcjonujące twórców i odbiorców. Myśl ta wskazała jednak następnym pokoleniom artystów drogę do globalnej, całościowej interpretacji świata współczesnego. Chociaż jednocześnie doświadczenie futurystów dowodzi, że może to być droga bardzo kamienista, na której nie tylko spotkają twórców zdarzenia dramatyczne, ale może ona doprowadzić nawet tych najbardziej zapatrzonych w przyszłość do totalistycznych przekonań i działań, które zawsze w pewnym stopniu zdeprecjonują oświecający ją promyk wiary w to, że wartością podstawową ludzkiej egzystencji jest walka z wszelkimi przejawami stabilizacji prowadząca do stworzenia arkadii wolnych ludzi. Był to, oczywiście, miraż, który nie mógł opierać się na jednym, określonym i zamkniętym systemie ideowym. Dlatego m.in. idea totalnego odnawiania sztuk i uszczęśliwiania ludzkości nie miała w samej rzeczywistości takiego jednego punktu odniesienia, który mogłoby określić jej centrum strukturalne.

Szczególnie łatwo dostrzec to można w twórczości artystycznej futurystów, gdzie najpierw miały spełnić się ich marzenia o wolności. Nie-

² E. Mainardi: *Futurismo*. „Futurismo-Oggi” 1981, nr 9—10, s. 5.

zwykła bowiem szybkość, z jaką dokonywały się zmiany wszystkich porządków artystycznych, pociągała za sobą powstawanie wielu różnorodnych wzorców organizacji materiału i przekazywania informacji, co w rezultacie prowadziło do dezintegracji świata sztuki. Kuszący i śmiały zamysł odkrywania przyszłości w teraźniejszości niszczył w praktyce artystycznej podstawowe, ludzkie więzi porozumienia symbolicznego, powodował zaburzenia i upadek każdego systemu komunikacyjnego.

Mimo rozmaitych kontrowersji, jakie zawsze futuryzm wzbudzał, przyznać jednak trzeba, że postawił on po raz pierwszy pytania i sformułował problemy, które większość twórców współczesnych musi rozstrzygać na co dzień. Nie można już bowiem — przynajmniej na razie — zatrzymać w sztuce (i w rzeczywistości) inwazji maszyn oraz słów na wolności.

Dlaczego futuryzm jako kierunek artystyczny poniósł klęskę, a mimo to jego naczelna idea gwałtownego przeobrażenia ludzkiej mentalności zyskuje coraz większą popularność pod koniec obecnego wieku? Wydaje się, że problem ten długo jeszcze będzie nurtował historyków kultury, chociaż odpowiedzi na tak postawione pytanie udzielili sami futuryści z właściwą sobie egzaltacją i ekstrawagancją. Zapowiedź porażki dostrzec już przecież można w deklaracjach prefuturystycznych. „Wolność — pisał Filippo T. Marinetti w powieści *Król Hulaka* — ... Tej zjeść się nie da! — Nie da się też schwycić, gdyż posiada ona elastyczną rozległość wciąż rosnących pragnień... podobnie jak horyzontowi właściwa jest rozległość naszych wachlarzowato otwartych oczu... Wolność?... To nasz bystry lot w coraz rozleglejszy przestwór błękitu, który może ugasić nasze pragnienie.”³ Innymi słowy, człowiek wolny nigdy nie obraca się za siebie, pędzi do góry, naprzód i zawsze pozostaje istotą niespokojną i nienasyconą. Dla całkowitej przeciwwagi tych słów przywódcy ruchu przytoczmy wypowiedzi włoskich filozofów napiętnowanych pesymistycznym doświadczeniem egzystencjalizmu. Nicola Abbagnano powiada: „Jesteśmy wolni, ale wolnością swojego rodzaju, wolnością ograniczoną, uwarunkowaną, spętaną. Pomyślcie chwilę. Nikt z nas nie może być wszystkim, czym chce [...]”⁴ Cleto Carbonara rozpatruje ten problem z innej strony: „Osoba jest wolna — twierdzi — ale jest obciążona swoją przeszłością (która ją warunkuje) i swoim doświadczeniem

³ F. T. Marinetti: *Roi Bombance*. Paris 1905. Wyd. wł. Re Baldoria. Milano 1920, s. 253. Cyt. za: Ch. Baumgarth: *Futuryzm*. Przeł. J. Tasarski. Warszawa 1978, s. 15.

⁴ N. Abbagnano: *Egzystencjalizm jako filozofia możliwości*. W: *Współczesna filozofia włoska*. Teksty wybrał, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył A. Nowicki. Warszawa 1977, s. 242.

(które sprawia, że jest ona tym, czym jest).”⁵ Artysta musi więc sobie zdawać sprawę ze swoich rzeczywistych możliwości, ponieważ jego wolność polega na tym, że może wybierać spośród nich w taki sposób, jaki uważa za najlepszy. Historia uczy, że odpowiednio do tych wyborów przybiera taką czy inną postawę, uzyskując jakiś określony rys i pewną cechę charakterystyczną, zanim nie osiągnie pewnej względnej, ustabilizowanej formy. Wiadomo jednak, że historia futurystów nie pouczała, jako że programowo odrzucali oni jej doświadczenie. Snując refleksje na temat czasu wyprzedzającego własną epokę, zapominali o przeszłości. Oczywiście, można zgodzić się z przekonaniem, że w społeczeństwie gorącym sztuka powinna zwrócić się bardziej ku przyszłości, by czerpać z niej swą „wolność”, ale nie musi to być równoznaczne z pozbawieniem jej dziedzictwa kulturowego, które przecież również pomaga przewidywać dzień jutrzejszy. W rzeczywistości nigdy — z wyjątkiem określonych stanów chorobowych — nie można „zapomnieć o wszystkim”, można jedynie wyrazić własne subiektywne doznania czasu w medium czasu, tak jak uczynili to właśnie futurysty.

Uwielbienie twórczej wolności doprowadziło więc w rzeczywistości do wewnętrznego rozbicia estetycznej doktryny futuryzmu i struktury instytucjonalnej całego ruchu. Błąd logiczny zawarty w definicji pojęcia „wolności” stale zacierał jasność naczelnej idei włoskiej awangardy. „Poeci pisali studia filozoficzne, filozofowie zajmowali się drzeworytnictwem, erudyci wykładali w liryczny sposób swoją metafizykę, a artyści oddawali się krytyce i teorii.”⁶ Czyż jednak artyści mogli zajmować się wszystkim jednocześnie? Czy byli dostatecznie przygotowani do spełnienia tak wielu funkcji w życiu społecznym i kulturalnym? Przytoczone w niniejszej pracy fakty pozwalają udzielić nam negatywnej odpowiedzi na te pytania. Poczucie wolności bez granic prowadziło do całkowitej relatywizacji wszelkich wartości artystycznych i podawało w wątpliwość każde twórcze działanie. Dlatego myśl teoretyczna i twórczość włoskich artystów obfitowały w liczne sprzeczności i paradoksy. Można nawet powiedzieć, że przede wszystkim na nich się opierały.

Futurystyczne zauroczenie materią polegało przecież na budowaniu struktur ducha. Poszukiwanie kosmicznego rytmu kończyło się zawsze gloryfikacją dezintegracji formalnej. Wolne słowa prowadziły w praktyce do „uprzedmiotowienia” literatury i „odprzedmiotowienia” sztuk plastycznych. Przekonanie samych artystów awangardowych o trwałości idei futurystycznej wyrażało się w ukazywaniu nieciągłości procesów społecznych i artystycznych, ich zaś puerylistyczne zachowania w dzia-

⁵ C. Carbonara: *Osoba i wolność*. W: ibidem, s. 277.

⁶ G. Papini: *Skończony człowiek*. Przeł. E. Boyé. Warszawa 1934, s. 125.

łałości propagandowej nierzadko pozbawione były cech humorystycznych i optymistycznych. Skutecznie zacierała się więc w futuryzmie różnica między burzeniem a budowaniem.

Włoscy twórcy awangardowi przeczuwali jednak grożące ich doktrynie estetycznej niebezpieczeństwa, dlatego podejmowali rozmaite działania prowadzące do instytucjonalnego zintegrowania całego ruchu. Jednak również ten problem próbowali rozwiązać za pomocą paradoksu, ponieważ kult wolności przekształcił się w obsesyjne niemal pisanie manifestów, ortodoksyjnych receptur tworzenia sztuki oraz zyskał rys faszystowskiej propagandy w niewybredny sposób wymuszającej posłuszeństwo artystów i odbiorców wobec niedemokratycznie ustanowionego prawa. W rezultacie manifesty i inne teksty teoretyczne okazały się dla potomnych dojrzalszymi dziełami literackimi niż bogata futurystyczna twórczość pisarska⁷. Ale też, dodajmy przekornie, lektura manifestów przekonuje o tym, że nieobce były włoskim twórcom klasyczne wszak reguły poprawnej kompozycji, logicznej konstrukcji zdania, chronologicznego porządkowania faktów i naukowej dedukcji.

O artystycznej niedoskonałości (raczej należałoby powiedzieć nieskończoności) sztuki futurystycznej zadecydowały poza tym jeszcze inne, obiektywne okoliczności. Włoski ruch awangardowy nie mógł uzyskać pełnego kształtu artystycznego w ówczesnych warunkach techniczno-cywilizacyjnych. Rozwój języka naturalnego nie nadążał bowiem za dynamicznymi przemianami, jakie dokonywały się w świecie nauki. Stworzenie nowego, sztucznego języka, który mógłby stać się społecznym środkiem komunikowania, nie było możliwe w sytuacji, gdy pojawiały się liczne, wzajemnie sprzeczne i często nienaukowe teorie lingwistyczne. Z kolei duże osiągnięcia artystów w dziedzinie sztuk ikonicznych można tłumaczyć tym, że poszczególne dzieła rozmijały się często z zapisanymi w manifestach hasłami, a także podejmowały problemy oraz wywoływały uczucia nie dające się w całej pełni skonkretyzować w słownych i bardziej uwarunkowanych kategorią czasu eksplikacjach. Najbardziej natomiast podatna na wszystkie futurystyczne idee — ze względu na swój wielotworzywowy i synestezyjny charakter — sztuka filmowa nie spełniła marzeń twórców awangardowych, ponieważ wymagała zbyt dużych nakładów finansowych i ogromnego zaplecza technicznego.

Włoskim artystom nie udało się, co prawda, dokonać prawdziwego przełomu w samej sztuce, ale ich propozycje i sugestie częstokroć sprawdzały się jednak w latach późniejszych, w dokonaniach następnych awangard. Pisaliśmy o tym niejednokrotnie w niniejszej pracy. Z całym przekonaniem twierdzimy więc, że futuryści dokonali przełomu w sa-

⁷ Interesujące refleksje na temat poetyki manifestów futurystycznych znajdzie czytelnik w książce G. Listy zatytułowanej *Futurisme*. Lausanne 1973.

mym myśleniu o sztuce, co niewątpliwie zadecydowało o tym, że głoszone przez nich teorie i stworzone przez nich dzieła stanowią w XX wieku bardzo ważną część artystycznego procesu, stając się istotnym składnikiem Wielkiej Awangardy.

Futuryzm znalazł również — o czym nie należy zapominać — bezpośrednią kontynuację w dziele włoskiej sztuki. W latach 1923—1939 druga generacja twórców futurystycznych z powodzeniem rozwijała przecież w praktyce ideę protencji i stworzyła wiele interesujących utworów literackich, płócien malarskich i niekonwencjonalnych filmów. Dzieła Cesare'a Andreoniego, Lionella Balestrieriego, Franca Casavoliego, Domenica Belliego, Tullia Craliego, Enza Benedettiego, Pippa Orianiego i Bruna Munariego weszły na stałe do licznych antologii, do repertuaru muzyki dwudziestowiecznej oraz do zbiorów największych muzeów świata, zapoczątkowując kolejny, nowy etap w rozwoju sztuki awangardowej. Warto odnotować w latach trzydziestych ekspansję tańca futurystycznego, a zwłaszcza jego tzw. powietrzną odmianę. Słynna tancerka Giannina Censi wywoływała zachwyt publiczności, gdy na tle mapy świata oraz dekoracji przedstawiającej geograficzne wymiary świata naśladowała ruchy szrapnela, karabinu maszynowego i samolotu⁸.

Dorobek artystyczny drugiego futuryzmu wymaga jednak odrębnego opracowania i czeka, nie tylko w Polsce, na swojego prawdziwego odkrywcę. Nadal brak przecież jeszcze odpowiedzi na pytanie, jaki jest wkład samego futuryzmu w historię i teorię zagranicznych awangard? A warto przypomnieć, że tradycja pierwszej włoskiej awangardy bardzo mocno odrodziła się nie tylko w Italii w latach sześćdziesiątych, ale również w niektórych poczynaniach anglosaskich eksperymentatorów.

Włoscy neofuturysty skupieni wokół pisma „Futurismo-Oggi” zmodyfikowali tradycyjną doktrynę estetyczną i ideową ruchu, przystosowując ją do nowych warunków społeczno-kulturowych⁹. Przytoczone we wstępie do niniejszej pracy słowa Enza Benedettiego potwierdzają nasze wcześniej wyrażane przekonanie o tym, że kontynuatorzy myśli Marinettiego porzucili niebezpieczne rejony faszystowskiej tradycji i podjęli dzieło odnowy sztuki, która godnie mogłaby wkroczyć w XXI wiek. Chociaż obecnie poetyka manifestu razi już trochę swoją anachronicznością i rozmywa się w powodzi artystycznych deklaracji, mimo to wy-

⁸ Zob. m.in. G.: *Giannina Censi — danza futurista*. „Futurismo-Oggi” 1986, nr 7—8, s. 10—12. Zob. również L. Tallarico: *Continuità del futurismo*. „Futurismo-Oggi” 1985, nr 11—12, s. 20—25. Autor wnikliwie uzasadnia w swoim szkicu przyczyny, które jego zdaniem zadecydowały o bezpośredniej i trwałej kontynuacji myśli futurystycznej w sztuce włoskiej XX wieku.

⁹ Zob. m.in. *Futurismo a Venezia*. „La Stampa” 1986. Numero speciale 107.

daje się, neofuturyści, w przeciwieństwie do swoich antenatów, odnoszą większe sukcesy na polu sztuki aniżeli w działaniach popagandowych. Akces do tego ruchu nadal zgłaszają twórcy z wielu krajów, zwłaszcza ci, którzy wierzą w coraz większe zespolenie ludzkiego ducha ze stechnicyzowaną materią.

Poza tym coraz częściej dyskusje na temat powiązań współczesnej kultury z włoskim futuryzmem animują krytycy oceniający wystawy prac Boccioniego, Severiniego i Prampoliniego oraz pokazy filmów Bragaglii. Zorganizowana w 1978 roku we Florencji wystawa pt. *Pisarstwo wizualne i poezja dźwiękowa* cieszyła się również ogromnym zainteresowaniem publiczności, a w 1986 roku, w zniechęconej przez włoskich twórców awangardowych Wenecji, wystawa nowej sztuki dwudziestowiecznej zatytułowana *Futuryzm i Futuryzmy* stała się światowym wydarzeniem artystycznym.

W licznych komentarzach poświęconych tym współczesnym „świętom” sztuki futurystycznej, historycy kultury zwracają uwagę przede wszystkim na profetyczny charakter doktryny estetycznej, która narodziła się w pierwszym dziesięcioleciu we Włoszech. Dokonana po latach wnikliwa lektura utworów i manifestów futurystycznych pozwala nie tylko wskazywać błędy i wypaczenia w tym kontrowersyjnym ruchu, ale pozwala również dostrzec coraz wyraźniej jego zalety. W 1913 roku F. T. Marinetti pisał między innymi: „Dzięki gazecie mieszkaniec wioski alpejskiej może pełen niepokoju trwożyć się o powstańców chińskich, o sufrażystki w Londynie i Nowym Jorku, o doktora Carrela i heroiczną sannę badaczy polarnych. Bojaźliwy i nieruchawy mieszkaniec każdego prowincjonalnego miasteczka może sobie pozwolić na przeżycie niebezpieczeństwa, uczestnicząc w kinie w polowaniu na dzikie zwierzęta w Kongo. Może też podziwiać japońskich atletów, czarnych bokserów, ekscentrycznych Amerykanów i supereleganckie paryżanki. A wróciwszy do domu, gdy leży już we własnym łóżku, może się napawać dalekim i cennym głosem jakiegoś Carusa czy Burzia. — Świat się skończył z powodu szybkości. Dominuje nowe odczuwanie świata. Chcemy powiedzieć, że ludzie odczuwają kolejno związek z domem, z dzielnicą, w której mieszkają, z miastem, ze strefą geograficzną i z kontynentem. Dzisiaj czują się związani ze światem. Mniej interesuje ich to, co robili ich przodkowie, ale konieczne muszą wiedzieć, czym zajmują się ludzie współcześni w różnych częściach świata. Poszczególni ludzie odczuwają więc konieczność nawiązania łączności ze wszystkimi narodami na kuli ziemskiej. Dlatego też każdy człowiek musi czuć się punktem centralnym, sędzią i motorem zbadanego i nie zbadanego wszechświata. Uczucie ludzkie nabrało gigantycznych rozmiarów, powstała nagła konieczność

określania w każdej chwili naszych relacji z całą ludzkością.”¹⁰ Przytoczone słowa przywódcy ruchu futurystycznego znalazły potwierdzenie wiele lat później w optymistycznej koncepcji globalnej wioski Marshalla McLuhana i modelu kultury prefiguratywnej Margaret Mead oraz w pesymistycznej wizji kultury mozaikowej Abrahama Molesa. Stały się również zapowiedzią rewolucyjnych przeobrażeń społecznych i przemian obyczajowych w sferze życia erotycznego, które zyskały filozoficzny wymiar dopiero w koncepcjach Wilhelma Reicha i Herberta Marcusego.

Futuryści tworzyli więc nie tylko nowe mity, odpowiadające współczesnemu człowiekowi, ale stali się prekursorami nowego stylu życia, który nie polegał na zagłębianiu się we wnętrzu człowieka lecz na pragnieniu odnalezienia i opanowania punktu przecięcia świata zewnętrznego z wewnętrznym. Czy wybrali właściwą drogę? Filozofowie udzielają różnych odpowiedzi na tak postawione pytanie. Herbert Butterfield przyznaje im niewątpliwie rację, gdy pisze, że byłoby lepiej dla świata, gdyby zdołał „zapomnieć przeszłość, stracił pamięć i patrzył w przyszłość, nie oglądając się wstecz.”¹¹ Analizując dorobek artystyczny włoskiego ruchu awangardowego, zajęliśmy w niniejszych rozważaniach odmienne stanowisko. Głoszona przez futurystów konieczność pogłębiania świadomości prowadziła bowiem w praktyce do swoistej fantastyczno-naukowej eupsychii, do zbytniego oszołomienia fantazją i *rationis* zarazem. Dlatego futurystyczne wezwanie do posługiwania się językiem rozkoszy, czyli językiem wolności, nawoływało do tworzenia nowego piękna przez zniszczenie. Niszcząc tradycyjne oznaki sensu świata, zredukowali je futuryści do znaczeń formalnych, tak iż świat — przynajmniej w sztuce — utracił spoistość i mógł jedynie odzyskać swój sens w powikłanych i niezrozumiałych kształtach i konturach.

¹⁰ F.T. Marinetti: *Distruzione della sintasi-Immaginazione senza fili* — *Parole in libertà*, maggio 1913. Cyt. za: Ch. Baumgarth: *Futuryzm...*, s. 225—227.

¹¹ H. Butterfield: *History and Human Relations*. London 1951, s. 178.

WYBÓR PRAC CYTOWANYCH I PRZYWOŁANYCH

Manifesty

- Fondazione e Manifesto del Futurismo* (luty 1909 — F.T. Marinetti).
Manifesto Politico dei Futuristi (luty 1909).
Uccidiamo il chiaro di luna! (kwiecień 1909 — F.T. Marinetti).
Manifesto dei pittori futuristi (luty 1910 — U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, [A. Bonzagni, R. Romani] G. Balla, G. Severini).
La pittura futurista. Manifesto tecnico (kwiecień 1910 — U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla).
Contro Venezia passatista (kwiecień 1910 — F.T. Marinetti, U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, A. Bonzagni).
Manifesto dei Drammaturghi futuristi (styczeń 1911 — F.T. Marinetti, L. Altomare, M. Bétuda, P. Buzzi, E. Cardile, G. Carrieri, E. Cavacchioli, A. D'Alba, L. Folgore, Frontini, C. Govoni, G.P. Lucini, F.T. Mazza, A. Palazzeschi).
Manifesto dei Musicisti Futuristi (styczeń 1911 — F.B. Pratella).
La Musica futurista. Manifesto tecnico (marzec 1911 — F.B. Pratella).
Manifeste des Sept Arts (1911 — R. Canudo).
Fotodinamismo futurista (1911 — A.G. Bragaglia).
Manifesto della donna futurista (marzec 1912 — V. de Saint-Point).
La Scultura futurista (kwiecień 1912 — U. Boccioni).
Manifesto tecnico della letteratura futurista (maj 1912 — F.T. Marinetti).
Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista (sierpień 1912 — F.T. Marinetti).
La distruzione della quadratura (lipiec 1912 — F.B. Pratella).
Music-hall (tyt. wł. *Il teatro di varietà*, luty 1913 — F.T. Marinetti).
L'arte dei rumori (marzec 1913 — L. Russolo).
Distruzione della sintassi — Immaginazione senza fili — Parole in libertà (maj 1913 — F.T. Marinetti).
Programma politico futurista (1913 — F.T. Marinetti).
La Cromofonia. Il colore dei suoni (sierpień 1913 — E. Prampolini).
La pittura dei suoni, rumori e odori (sierpień 1913 — C. Carrà).
Le analogie plastiche del dinamismo (wrzesień — październik 1913 — G. Severini).

Il controdolore (grudzień 1913 — A. Palazzeschi).
Abbasso il tango e Parsifal! (styczeń 1914 — F.T. Marinetti).
Pesi, Misure e Prezzi del genio artistico (marzec 1914 — B. Corra, E. Settimelli).
Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica (marzec 1914 — F.T. Marinetti).
La declamazione dinamica e sinottica (marzec 1914 — F.T. Marinetti).
L'architettura futurista (lipiec 1914 — A. Sant'Elia).
Le théâtre futuriste synthétique (tyt. wł. *Manifesto del Teatro futurista sintetico*, styczeń 1915 — F.T. Marinetti, E. Settimelli, B. Corra).
Ricostruzione futurista dell'universo (marzec 1915 — G. Balla, F. Depèro).
Scenografia e coreografia futurista (czerwiec 1915 — E. Prampolini).
La nuova religione — morale della velocità (maj 1916 — F.T. Marinetti).
Il manifesto dell'alfabeto a sorpresa (1916 — F. Cangiullo, F.T. Marinetti).
La Cinematografia Futurista (wrzesień 1916 — F.T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti).
Manifesto del Partito Politico Futurista (wrzesień 1918 — F.T. Marinetti, M. Carli, E. Settimelli).
Il teatro aereo futurista (kwiecień 1919 — F. Azari).
Teatro plastico (1919 — F. Depèro).
Il tattilismo (styczeń 1921 — F.T. Marinetti).
Teatro della Sorpresa (październik 1921 — F. Cangiullo, F.T. Marinetti).
Scenotecnica futurista (kwiecień 1924 — E. Prampolini).
Atmosfera scenica futurista (1924 — E. Prampolini).
Primo Dizionario Aereo (1929 — F. Azari, F.T. Marinetti).
Manifesto dell'aeropittura (1929 — G. Balla, Benedetta, F. Depèro, G. Dottori, Fillia, F.T. Marinetti, E. Prampolini, M. Somenzi, Tato).
Manifesto della fotografia futurista (1930 — F.T. Marinetti, Tato).
Manifesto dell'aeropoesia (październik 1931 — F.T. Marinetti).
La cucina futurista (1932 — Fillia, F.T. Marinetti).
Il teatro futurista radiofonico (październik 1933 — F.T. Marinetti, P. Masnata).
Manifesto futurista per la città musicale (kwiecień 1933 — A. Manca, B. Ascheri, R.D. i Bosso, I. Scurto, T. Aschieri, L. Pesenti, A.G. Ambrosi, E.A. Tomba).
Aeromusica futurista (1934 — F.T. Marinetti, A. Giuntini).
La cinematografia (1938 — F.T. Marinetti, A. Ginna).

Teksty teoretyczne (rozprawy, artykuły i wybrane utwory literackie)

A.B.C. [A. Ginna, B. Corra]: *Metodo*. Tipo-Lito Ravegnana. Ravenna 1910.
 Arnaldo Ginna — *Un pioniere dell'astrattismo*. Scritti di A. Ginna, M. Scali-
 gero, G. Sprovieri. Roma 1961.

- Boccioni U.: *Il cerchio non si chiude*. „Lacerba” 1 marzo 1914.
- Boccioni U.: *Pittura e Scultura futurista. Dinamismo plastico*. Milano 1914.
- Bragaglia A.G.: *Del teatro teatrale ossia del teatro* Ed. Tiber. Roma 1929.
- Bragaglia A.G.: *Evoluzione del mimo*. Ed. Ceschina. Milano 1930.
- Bragaglia A.G.: *I fantasmi dei vivi e dei morti* „Humanitas”, aprile 1914.
- Bragaglia A.G.: *Film sonoro. I nuovi orizzonti della cinematografia*. Ed. Corbaccio. Milano 1929.
- Bragaglia A.G.: *La fotografia dell'invisibile*. „Humanitas”, dicembre 1913.
- Bragaglia A.G. (B. Galaragi): *Per la morale del cinematografo*. „Cronache d'Attualità”, 15 giugno 1916.
- Canudo R.: *Il trionfo del cinematografo*. „Nuovo Giornale”, 25 novembre 1908.
- Corra B.: *Musica cromatica*. In: *Il pastore, il gregge e la zampogna*. Saggi critici diretta da Corra e Settimelli. Vol. 1: *Libreria Beltrami Editrice Internazionale*. Bologna 1912.
- Corra B.: *Proposte. Stab. Nobili*. Pesaro 1910.
- Corradini Ginanni A. e B.: *Arte dell'avvenire* Tip. Mazzini. Ravenna 1910.
- Wyd. 2: *Libreria Beltrami Editrice Internazionale*. Bologna 1911.
- Ginna A.: *Pittura dell'avvenire* [B.m.] 1915. Wyd. 2: Ed. „Italia futurista”. Firenze 1917.
- Lucini G.P.: *Come ho sorpassato il futurismo*. „La Voce”, 10 aprile 1913.
- Lucini G.P.: *Ragion poetica e programma del verso libero*. Ed. di „Poesia”. Milano 1908.
- Marinetti F.T.: *Al di là del Comunismo*. [B.m.] 1920.
- Marinetti F.T.: *La cinematografia astratta è un'invenzione in Italia*. „L'Impero”, 1 dicembre 1926.
- Marinetti F.T.: *Come si seducono le donne*. Ed. „Italia futurista”. Firenze 1917.
- Marinetti F.T.: *La corona nel governo parlamentare*. [B.m.] 1899. [Praca dyplomowa F. T. M.].
- Marinetti F.T.: *D'Annunzio intimo*. Ed. di „Verde e Azzurro”. Milano 1909.
- Marinetti F.T.: *Democrazia futurista*. Facchi. Milano 1919.
- Marinetti F.T.: *Discorso sulla bellezza e necessità della violenza*. [B.m.r.].
- Papini G.: *Esperienza futurista (1913—1914)*. Vallecchi. Firenze 1927.
- Papini G.: *Futurismo e Marinettismo*. „Lacerba” 1915.
- Papini G.: *Skończony człowiek*. Przeł. E. Boyé. Warszawa 1934.
- Pratella F.B.: *Evoluzione della musica dal 1910 al 1917*. Vol. 2. Istituto Editoriale Italiano. Milano 1917.
- Pratella F.B.: *Musica futurista*. Bologna 1912.
- Russolo L.: *Al di là della materia*. Milano 1938.
- Sfruttatori del Futurismo*. „Lacerba”, II. N 7, 1 aprile 1914.
- Soffici A.: *Fine dell'arte*. In: *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste*. Vol. 4. „Lacerba”. Torino 1961.
- Soffici A.: *Primi principi di una estetica futurista*. Firenze 1920.
- XXX [A. Ginna, B. Corra]: *Vita Nova*. Stab. Nobili. Pesaro 1910.

Zbiory tekstów i antologie

„Alfabeta. Guerra alla guerra”, 14—16 dicembre 1982.

Artysty o sztuce. Od Van Gogha do Picassa. Teksty wybrały i opracowały E. Grab-ska i H. Morawska. Teksty futurystyczne przeł. M. Czerwiński. Warszawa 1963.

Baumgarth Ch.: *Futuryzm*. Przeł. J. Tasarski. Warszawa 1978.

Carrieri R.: *Il Futurismo*. Milano 1961.

Caruso L.: *Manifesti e dei testi futuristi*. Firenze 1981.

Choroba fontanna. Wiersze futurystów włoskich. Wybrał, przełożył i wstęp napisał J. Kurek. Kraków 1977.

De Maria L.: *Marinetti e il futurismo*. Verona 1973.

Drudi Gambillo M., Fiori T.: *Archivi del futurismo*. Vol. 1 i 2. Roma 1958—1962.

Futurist Manifestos. Ed. U. Apollonio. London and New York 1973.

Kirby M.: *Futurist Performance*. New York 1971.

„Kultura Filmowa” 1971, nr 10. Przeł. I. Dembowski.

Lacerba a cura di C. Carrà, Massimo e G. de Marghis. Milano 1970.

Manifesti del futurismo lanciati da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Mme de Saint-Point, Apollinaire, Palazzeschi a cura di F.T. Marinetti. Firenze 1914.

Marinetti F.T.: *F.T. Marinetti presenta i nuovi poeti futuristi*. Ed. Futurista di „Poesia”. Roma 1925.

Poesia futurista italiana a cura di R. Jacobbi. Parma 1968.

Piccola Antologia di Poeti Futuristi a cura di V. Scheiwiller. All’Insegna del Pesce d’Oro 1958.

Schivina Verdone R.: *Bruno Corra. Tra futurismo e surrealismo*. Roma 1984.

Verdone M.: *Anton Giulio Bragaglia*. Ed. di „Bianco e Nero”. Roma 1965.

Verdone M.: *Arnaldo Ginna. Tra astrazione e futurismo*. Roma 1985.

Verdone M.: *Cinema e letteratura futurista*. Ed. di „Bianco e Nero”. Roma 1968.

Verdone M.: *Poemi e scenari cinematografici d’avanguardia*. Roma 1975.

Włoski futurizm filmowy. Teksty przeł. T. Miczka i W. Jura. „Film na Swiecie” 1986, nr 325—326.

Literatura o futuryzmie. Metodologia badań

Aristarco G.: *Storia delle teoriche del film*. Wyd. 2. Torino 1960. Przeł. M. Kornatowska: *Historia teorii filmowych*. [Maszynopis w posiadaniu PWSFiTV w Łodzi].

Arnaldo Ginna — *Un pioniere dell’astrattismo*. Scritti di A. Ginna, M. Scaligero, G. Sprovieri. Roma 1961.

- Bachelard G.: *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”*. Przeł. W. Błońska. W: *Współczesna teoria badań za granicą*. T. 2. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1972.
- Balcerzan E.: *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków 1982.
- Barbaro U.: *Archivi del futurismo*. „Il Contemporaneo” 1959, nr 10. Przedr. w: *Neorealismo e realismo*. Vol. 2. Roma 1976.
- Barilli R.: *Marinetti e il nuovo sperimentalismo*. „Il Verri” 1970, nr 33—34.
- Bartolucci G.: *La forma nuova del teatro di Marinetti*. „Poesia e Critica” 1966, nr 8—9.
- Baumgarth Ch.: *Futuryzm*. Przeł. J. Tasarski. Warszawa 1978.
- Baumgarth Ch.: *I futuristi in Germania*. „Il Verri” 1970, nr 33—34.
- Belloli C.: *Armando Mazza — precursore „mail-art”*. *Futurista d'assalto*. „Futurismo-Oggi” 1984, nr 11—12.
- Bellonzi F.: *Saggio sulla poesia di Marinetti*. Urbino 1943.
- Benedetto E.: *Coerenza e italianità di Umberto Boccioni*. „Futurismo-Oggi” 1984, nr 5.
- Benedetto E.: *Futurismo cento × 100*. Roma 1975.
- Benedetto E.: *Futurismo/idea I, II, III*. „Futurismo-Oggi” 1984, nr 11—12; 1985, nr 1—2 i nr 3—4.
- Benedetto E.: *Ideologia e movimento*. „Futurismo-Oggi” 1987, nr 1—3.
- Benet R.: *Futurismo y Dada*. Barcelona 1949.
- Benjamin W.: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Przeł. J. Sikorski. W: idem: *Twórca jako wytwórca*. Poznań 1977.
- Benveniste É.: *Mowa a ludzkie doświadczenie*. Przeł. K. Falicka. W: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977.
- Bergman P.: „Modernolatria” et „Simultaneità”. *Recherche sur deux tendance dans l'avantgarde littéraire en Italie et en France a'la veille de la première guerre mondiale*. Uppsala 1962.
- Bergson H.: *Ewolucja twórcza*. Przeł. F. Znaniecki. Warszawa 1913.
- Bergson H.: *O bezpośrednich danych świadomości*. Przeł. K. Bobrowska. Warszawa 1913.
- Bernardi M.: *Futurismo e fascismo*. „La Stampa” 30 giugno, 1960.
- Bernasconi U.: *Pensieri e precetti ai giovani pittori*. Milano 1911.
- Bernstein B.: *Socjolingwistyka a społeczne problemy kształcenia*. Przeł. K. Biskupski. W: *Język i społeczeństwo*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1980.
- P. Bertetto, G. Celant: *Velocità*. Milano 1986.
- Binni W.: *La poetica del decadentismo*. Firenze 1936.
- Bloch E.: *Geist der Utopie*. Frankfurt/M. 1973.
- Bo C.: *L'impresa letteraria del Futurismo*. „La Biennale”. Venezia 1966.
- Bobbio N.: *Profilo ideologico del Novecento*. In: *Storia della letteratura italiana*. Vol. 9. Milano 1969.
- Bocheńska J.: *Jalu Kurek, czyli wspomnienie awangardy (Kartki z historii)*. „Kino” 1984, nr 9.
- Borgese G.A.: *Gli allegri poeti di Milano*. In: *La vita e il libro*. Vol. 3. Milano — Roma 1911.
- Borzym S.: *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk — Łódź 1984.
- Brach-Czaina J.: *Etos nowej Sztuki*. Warszawa 1984.

- Bragaglia A. G.: *Fotodinamismo futurista* a cura di G. C. Argan. Torino 1970.
- Ibidem: A. V. Bragaglia: *Fotodinamismo e cinema d'avanguardia*; M. Calvesi: *Le fotodinamiche di Anton Giulio Bragaglia*; F. Menna: *Il Fotodinamismo come tecnica transcendente*; M. Fagiolo: „Moderna magia”.
- Bragdon C.: *The Beautiful Necessity — Seven Essays on Theosophy and Architecture*. London 1911.
- Braun K.: *Teatr futurystów*. W: *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie — idee — zdarzenia*. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk — Łódź 1984.
- Butterfield W.: *History and Human Relations*. London 1951.
- Caillois R.: *Ėsthétique généralisée*. Paris 1976.
- Calvesi M.: *Il Futurismo*. Milano 1970.
- Carrieri R.: *Pittura e scultura d'avanguardia (1890—1950) in Italia*. Milano 1950.
- Carrouges M.: *La mystique du surhomme*. Paris 1948.
- Celli G.: *In margine al futurismo: storia di una ambivalenza*. „Il Verri” 1970, nr 33—34.
- Chora fontanna. *Wiersze futurystów włoskich*. Wybrał, przełożył i wstępem opatrzył J. Kurek. Posłowie napisała H. Młynarska. Kraków 1977.
- Comin J.: *Appunti sul film d'avanguardia*. „Bianco e Nero” 1937, nr 1.
- Cornelli F. M.: *La lingua del futurismo*. Roma 1942.
- Crispoliti E.: *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*. Trapani 1971.
- Czartoryska U.: *Plastyczna przygoda fotografii*. Łódź 1968.
- Czczot-Gawrak Z.: *Bergson i pierwsze manifesty estetyczne. Canudo i futurysty*. W: *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895—1945*. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk 1977.
- D'Amico S.: *Teatro italiano*. Milano 1932.
- Dąbrowski S.: *Literatura i literackość*. Kraków 1977.
- Debenedetti G.: *Saggi critici*. Milano 1955.
- De Maria L.: *Marinetti e il futurismo*. Verona 1973.
- De Maria L.: *Teoria e invenzione futurista*. Milano 1968.
- De Mauro T.: *Introduzione alla semantica*. Bari 1975.
- De Micheli M.: *La matrice ideologico-letteraria dell' eversione futurista*. Milano 1976.
- Decroux Ė.: *O sztuce mimu*. Przeł. J. Litwiniuk. Warszawa 1967.
- Deleuze G.: *Le bergsonisme*. Paris 1966.
- Di Sambuy E.: *La fotodinamica futurista di Anton Giulio e di Arturo Bragaglia*. „La Fotografia Artistica” 13 maggio, 1913.
- Dottori G.: *2-a generazione*. „Futurismo-Oggi” 1984, nr 9—10.
- Drudi Gambillo M., Fiori T.: *Archivi del futurismo*. Vol. 1. Roma 1958—1959. Vol. 2. Roma 1959—1962.
- Dugas L.: *L'immagination*. Paris 1903.
- Dulac G.: *Les esthétiques, les entraves, le cinématografie intégrale*. Paris 1927.
- Dulac G.: *L'essence du cinéma. L'idee visuelle*. Paris 1925.
- Ejzeštejn S.: *O forme scenarija*. „Bjulleten Berlinskogo Torgpredstva” 1929, nr 1—2.
- Fagiolo M.: *La scenografia dalle sacre rappresentazioni al futurismo*. Firenze 1973.
- Fagiolo M.: *Omaggio a Balla*. Roma 1967.
- Falqui E.: *Il futurismo e il novecentismo. Etichette del nostro tempo*. Torino 1953.

- Febvre L.: *Pour une histoire à part entière*. Paris 1962.
- Flambart P.: *La chaîne des harmonies*. Paris 1911.
- Flora F.: *Dal romanticismo al futurismo*. Piacenza 1921.
- Flora F.: *Saggi di poetica moderna*. Messina 1949.
- Fotografia e avanguardia. [Rozmowa G.R. Arcera z M. Verdonem]. „Futurismo-Oggi” 1980, nr 11—12.
- Franchi R.: *Memorie critiche*. Firenze 1938.
- Futurismo a cura di U. Apollonio. Milano 1970.
- Futurismo a Venezia. „La Stampa” 1986. Numero speciale 107.
- Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej. Red. J. Heistein. Wrocław 1977.
- G.: *Censi Giannina — danza futurista*. „Futurismo-Oggi” 1986, nr 7—8.
- Gadamer H.-G.: *Sztuka i naśladownictwo*. Przeł. M. Łukasiewicz. W: idem: *Rozum, słowo, dzieje*. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził K. Michalski. Warszawa 1979.
- Garbin A.: *Padova (Pedrocchi) F.T. Marinetti*. „Futurismo-Oggi” 1985, nr 1—2.
- Gazda G.: *Futuryzm w Polsce*. Wrocław 1974.
- Geblewicz E.: *Z zagadnień estetyki walki*. „Estetyka” 1963.
- Genovese R.A.: *Boccioni scrittore*. „Futurismo-Oggi” 1983, nr 3—4.
- Gurvitch G.: *Déterminismes sociaux et liberté humaine. Vers l'étude sociologique des cheminements de la liberté*. Paris 1955.
- Gurvitch G.: *La multiplicité des temps sociaux*. In: *La vocation actuelle de la sociologie. Antécédents et perspectives*. Vol. 2. Paris 1963.
- Hall E.T.: *Ukryty wymiar*. Przeł. T. Hołówska. Warszawa 1978.
- Heistein J.: *Wokół futuryzmu*. W: idem: *Historia literatury włoskiej*. Warszawa 1987.
- Heistein J.: *Le futurisme dans les littératures européennes*. „Europe” 1975, nr 551.
- Hielscher K.: *Futurismus und Kulturnontage. Zu Eisensteins Montagebegriff*. „Alternative” 1978, nr 122—123.
- Hinz M.: *Die Zukunft der Katastrophe. Mystische und rationalistische Geschichtstheorie zum italienischen Futurismus*. Hamburg 1985.
- Huizinga J.: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza. Warszawa 1985.
- Husserl E.: *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga pierwsza*. Przeł. D. Gierulanka. Warszawa 1975.
- Hutnikiewicz A.: *Futuryzm*. W: idem: *Od czystej formy do literatury faktu*. Warszawa 1976.
- Iconografia di F.T. Marinetti. „Futurismo-Oggi” 1983, nr 5—6.
- Isnenghi M.: *Il mito della guerra da Marinetti a Malaparte*. Bari 1970.
- Ivanov V.: *Lingvistika i issledovanie afazii*. V: *Strukturno-tipologičeskie issledovaniia*. Moskwa 1962.
- Iwanow W.: *Kategoria czasu w sztuce i kulturze XX wieku*. Przeł. W. Krzemień. W: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977.
- Jacobbi R.: *Per una rilettura della poesia futurista*. „Poesia e Critica” 1966, nr 8—9.
- Joll J.: *F.T. Marinetti — Futurism and Fascism*. In: *Three Intellectuals in Politics*. New York 1960.
- Jullian R.: *Le Futurisme et la peinture italienne*. Paris 1965.

- K. K.: *Nie znany tekst Ricciotto Canuda*. [Z zagranicznych czasopism]. „Kino” 1978, nr 6.
- Kirby M.: *Czas jako tworzywo sztuki: estetyka awangardy*. Przeł. K. Biskupski. W: *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny?* T. 2. Wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski. Warszawa 1987.
- Kirby M.: *Futurist Performance*. New York 1971.
- Kluszczyński R. W.: *O zasadach badania awangardy. (Inspiracje ze strony rosyjskiej szkoły formalnej)*. W: *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*. Red. U. Czartoryska i R. W. Kluszczyński. Warszawa—Łódź 1985.
- Kłak T.: *Filmowa powieść Jana Brzękowskiego (O „Bankructwie profesora Muellera”)*. W: *Katastrofizm i awangarda*. Red. T. Kłak. Katowice 1979.
- Kotarbiński T.: *Z zagadnień ogólnej teorii walki*. W: idem: *Wybór pism*. T. 1. Warszawa 1957.
- Kotula A., Krakowski P.: *Futuryzm*. W: idem: *Malarstwo — rzeźba — architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*. Warszawa 1981.
- Kotula A., Krakowski P.: *Rzeźba futurystyczna*. W: idem: *Rzeźba współczesna*. Warszawa 1981.
- Kowalska B.: *Futuryzm zapoznany*. W: idem: *Sztuka w poszukiwaniu mediów*. Warszawa 1985.
- Krakowski P.: *O sztuce nowej i najnowszej*. Warszawa 1981.
- Lalewicz J.: *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk 1975.
- Lam W.: *Malarstwo. Problemy podstawowe*. Warszawa 1966.
- Lawder S.D.: *The cubist Cinema*. New York 1975.
- Le Grice M.: *Abstract Film and Beyond*. London 1977.
- Lemaître M.: *L'Arts des Bruits*. Paris 1954.
- Lévi-Strauss C.: *Elogio dell'antropologia*. „Aut-Aut” 1965, nr 88.
- Lista G.: *Futurisme*. Lausanne 1973.
- Lugaresi G.: *Letteri ruggenti di Francesco Balilla Pratella*. „Quaderni dell'osservatore” 1969.
- Lynton N.: *Futuryzm*. Przeł. H. Andrzejewska. W: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*. Zebrałi T. Richardson i N. Stangos. Warszawa 1980.
- Łotman J.: *Tezisy k probleme: Iskusstvo v rjadu modelirujuščich sistem*. V: *Trudy po znakovym sistemam*. Z. 3. Tartu 1967.
- Łukasiewicz J.: *Analiza i konstrukcja przyczyny*. „Przegląd Filozoficzny” 1906, z. 2 i 3.
- Madini P.: *Scapigliatura milanese*. Milano 1929.
- Maffina F.G.: *Avventura intonarumori*. „Futurismo-Oggi” 1980, nr 7—8.
- Maffina F. G.: *Francesco Balilla Pratella*. „Futurismo-Oggi” 1980, nr 11—12.
- Maffina F.G.: *Russolo, L'Arte dei Rumori*. Torino 1977.
- Mariani G.: *Il primo Marinetti*. Firenze 1970.
- Mariani G.: *Storia della Scapigliatura*. Roma 1967.
- Martin M.W.: *Futurist Art and Theory*. Oxford 1968.
- McLuhan M.: *Wybór pism*. Wyboru dokonał J. Fuksiewicz. Przeł. K. Jakubowicz. Wstępem opatrzył K.T. Toeplitz. Warszawa 1975.
- Menna F.: *Enrico Prampolini*. Roma 1967.
- Miczka T.: *Filmowe eksperymenty Włodzimierza Majakowskiego*. „Kino” 1979, nr 8.

- Miczka T.: *Fotodynamiczny kinematograf Antona G. Bragaglii*. „Kino” 1984, nr 5.
- Miczka T.: *Jalu Kurek — futurista polacco*. „Futurismo-Oggi” 1985, nr 7—8.
- Miczka T.: *Kinematograficzna przygoda futuryzmu włoskiego*. W: *W kręgu zagadnień awangardy II*. Red. G. Gazda i E. Nurczyńska-Fidelska. Łódź 1986.
- Miczka T.: *Ruolo storico del futurismo cinematografico italiano*. „Futurismo-Oggi” 1984, nr 11—12.
- Nadeau M.: *Antologia del Surrealismo*. Milano 1947.
- Nazzaro G.-B.: *Introduzione al Futurismo*. Napoli 1973.
- Nietzsche F.W.: *Ludzkie arcyludzkie*. T. 1. Przeł. K. Drzewiecki. Warszawa 1908.
- Nietzsche F.W.: *Frammenti postumi 1887—1888*. Milano 1971.
- Noquez D.: *Cinéma, théorie, lectures*. Paris 1973.
- Nowicki A.: *Człowiek w świecie dzieł*. Warszawa 1974.
- Paglia L.: *Invito alla lettura di Filippo Tommaso Marinetti*. Milano 1977.
- Palazzoli D.: *Dada 1916—1966*. Milano 1966.
- Pampaloni G., Verdone M.: *Futuristi italiani. Immagini — biografie — notizie*. Firenze 1977.
- Pasolini P.P.: *Scenariusz jako „struktura, która chce być inną strukturą”*. Przeł. K. Fekecz. W: J. Kossak: *Kino Pasoliniego*. Warszawa 1976.
- Pavolini C.: *Cubismo, Futurismo, Espressionismo*. Bologna 1926.
- Pestalozza L.: *Futurismo e nazionalismi musicali*. „Il Filo Rosso” 1963, nr 5—7.
- Piccone Stella A.: *Precisazione su F.T. Marinetti*. „Poesia” 1945, nr 4.
- Pierre J.: *Le Futurisme et la Dadaïsme*. Paris 1967.
- Pogodin A.: *Jazyk kak tvorčestvo*. V: *Voprosy teorii i psichologii tvorčestva*. T. 4. Charkov 1913.
- Poljanovskij M.: *Poët na èkrane (Majakovskij—Kinoakter)*. Moskva 1958.
- Pomorska K.: *Lucini e il futurismo*. „Il Verri” 1970, nr 33—34.
- Prezzolini G.: *Fascismo e futurismo*. „Il Seccolo” 3 luglio, 1923.
- Prezzolini G.: *Marinetti disorganizzatore*. „La Voce” 1915, nr 8.
- Prieberg F.K.: *Musica ex machina*. Frankfurt—Berlin 1960.
- Ragghianti C.L.: *Balla e la fotodinamica di Bragaglia*. „Critica d'Arte” settembre 1965.
- Ragghianti C.L.: *Fotodinamica futurista*. „Selearte” 1959, nr 39.
- Ragghianti C.L.: *Mondrian e l'arte del XX secolo*. Milano 1962.
- Raymond M.: *Da Baudelaire al surrealismo*. Torino 1948.
- Richter H.: *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*. Przeł. J.S. Buras. Warszawa 1986.
- Romani B.: *Dal simbolismo al futurismo*. Firenze 1970.
- Rossani W.: *I due futurismi*. „Idea” 1959, nr 2.
- Rozet I.: *Psychologia fantazji*. Przeł. A. Nowińska. Warszawa 1982.
- Rubinsztein S.L.: *Podstawy psychologii ogólnej*. Przeł. E. i J. Fleszner. Warszawa 1964.
- Rybecki P.: *Struktura społecznego świata. Studia z teorii społecznej*. Warszawa 1979.
- Salinari C.: *Preludio e fine del realismo in Italia*. Napoli 1967.
- Sanguinetti E.: *La guerra futurista*. In: *Ideologia e linguaggio*. Milano 1975.
- Sanguinetti E.: *L'estetica della velocità*. „Duemila” 1966, nr 6.
- Santarcangeli P.: *Księga labiryntu*. Przeł. I. Bukowski. Warszawa 1982.

- Sapegno N.: *Historia literatury włoskiej w zarysie*. Przeł. Z. Matuszewicz i K. Kasprzyk. Warszawa 1969.
- Sartre J.-P.: *Czym jest literatura? Wybór szkiców historycznoliterackich*. Przeł. J. Lalewicz. Warszawa 1968.
- Sartoris A.: *Mario Botta: trasfigurazione della geometria*. „Futurismo-Oggi” 1981, nr 9—10.
- Sartoris A.: *Per una architettura integrale*. „Futurismo-Oggi” 1985, nr 9—10.
- Sartoris A.: *Ricordo Prampolini*. „Futurismo-Oggi” 1980, nr 3—4.
- Saussure F. de: *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Przeł. K. Kasprzyk. Warszawa 1961.
- Scaramucci I.: *Il futurismo*. Milano 1972.
- Schaffer B.: *Mały informator muzyki XX wieku*. Warszawa 1967.
- Schiavina Verdone R.: *Bruno Corra. Tra futurismo e surrealismo*. Roma 1984.
- Schillirò V.: *Dall'anarchia all'accademia*. Palermo 1932.
- Skwarczyńska S.: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 1. Kraków 1965.
- Slataper S.: *Il futurismo*. „La Voce” 24 marzo 1910.
- Smirnov I.: *Vviedienije v postsymbolizm. V: Chudožestvennyj smysl i evolucija poëtičeskich sistem*. Moskva 1977.
- Sontag S.: *O fotografii*. Przeł. S. Magala. Warszawa 1986.
- Spitzer L.: *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires 1945.
- Studia z inkontrologii*. Red. A. Nowicki. Lublin 1984.
- Szacki J.: *Spotkania z utopią*. Warszawa 1980.
- Szymak-Reifer J., Piotrowski W.: *Anatolij Łunaczarski wobec awangardy artystycznej*. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1984, nr 11.
- Szymczak-Kluszczyńska G., Kluszczyński R. W.: *Poemat kinematograficzny. Analiza pewnego typu związków między literaturą a kinem*. „Przeгляд Humanistyczny” 1982, nr 11.
- Tallarico L.: *Continuità del futurismo*. „Futurismo-Oggi” 1985, nr 11—12.
- Tallarico L.: *Marinetti e Mussolini*. „Futurismo-Oggi” 1985, nr 3—4.
- Tallarico L.: *Umberto Boccioni: il linguaggio e la coscienza d'Europa*. Reggio Calabria 1985.
- Talmon J. L.: *Utopianism and Politics*. In: *Utopia*. Ed. G. Kateb. New York 1971.
- Tisdall C., Bozzolla A.: *Futurism*. London 1985.
- Toffler A.: *Ekospazm*. Przeł. E. Szymańska. Warszawa 1977.
- Trillo C. R.: *Looking Back at Futurism*. New York 1942.
- Ugniewska J.: *Zmierzchowcy i futuryści*. W: idem: *Historia literatury włoskiej XX wieku*. Warszawa 1985.
- Verdone M.: *Anton Giulio Bragaglia*. Ed. di „Bianco e Nero”. Roma 1965.
- Verdone M.: *Arnaldo Ginna. Tra astrazione e futurismo*. Ravenna 1985.
- Verdone M.: *Che cosa è il futurismo*. Roma 1970.
- Verdone M.: *Cinema e letteratura del futurismo*. Ed. di „Bianco e Nero”. Roma 1968.
- Verdone M.: *Declamazione nelle avanguardie*. „Futurismo-Oggi” 1986, nr 3—4.
- Verdone M.: *Film interieur d'Emond De Amicis*. „L'Age nouveau. Prehistoire du cinéma” 1960, nr 109.
- Verdone M.: *Gli intellettuali e il cinema. Saggi e documenti*. Roma 1982.
- Verdone M.: *Poetica degli „stati d'anime”*. „Futurismo-Oggi” 1985, nr 3—4.

- Verdone M.: *Teatro del tempo futurismo*. Roma 1969.
- Włoski futuryzm filmowy. „Film na Świecie” 1986, nr 325—326.
- Współczesna filozofia włoska. Teksty wybrał, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył A. Nowicki. Warszawa 1977.
- Wujek J.: *Mity i utopie architektury XX wieku*. Warszawa 1986.
- Zanovello Russolo M.: *Russolo, l'uomo e l'artista*. Milano 1958.
- Zawada A.: *Futurystyczna wizja masowego odbiorcy sztuki*. „Literatura Ludowa” 1972, nr 4—5.
- Zurowski M.: *Teoretycy futuryzmu*. „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 5.

INDEKS OSÓB I DZIEŁ

A

Abbagnano Nicola 171
 Acquaviva Giovanni 55
 Adam Paul 67
 Agnelli Giovanni, zał. fabryki Fiat 32
 Alimandi Enrico 118
 Altomare Libero, właśc. Mannoni Remo 53, 86, 95, 177
Proiezioni (Projekcje) 86
 Ambrosi A. G. 143, 178
 Andreoni Cesare 174
 Andrzejewska Halina 184
 Apollinaire Guillaume, właśc. Kostrowicki Wilhelm Apolinary 7, 180
 Apollonio Umbrò 115, 180, 183
 Arcero Gian Franco 121, 183
 Archimedes 56
 Archipenko Aleksandr 128
 Argan Giulio Carlo 44, 182
 Aristarco Guido 146, 150, 180
 Ascheri B. A. 143, 178
 Aschieri Tullio 143, 178
 Atanor (mit.) 160
 Azari Fedele 82, 100, 178

B

Baccheli Mario 144
 Baglioni 139
 Balcerzan Edward 63, 94, 181

Balestrieri Lionello 174
 Balla Giacomo 7—8, 20, 40, 53, 65, 78, 99, 106, 109—113, 117—118, 120, 122, 124—126, 130—131, 153—154, 156, 177—178, 180, 182, 185
Bambina che corre sul balcone (Dziewczynka biegnąca na balkonie) 111
Cagnolino al guinzaglio (Piesek na smyczy) 124
Canzone di maggio (Pieśń o maju) 78
Compenetrazioni iridescenti (Mieńiące się barwami tęczywymi przenikania) 111
La costruzione scultoria con rombo del motore (Konstrukcja rzeźbiarska z war kotem motoru, wsp. F. Depéro) 130
Dinamismo di cane al guinzaglio (Dynamizm psa na smyczy) 111
Espansione di primavera (Ekspansja wiosny) 112
Iniezione del futurismo (Zastrzyk futuryzmu) 111
Linea velocità (Tor szybkości) 117
Mercurio passa davanti al sole visto dal cannocchiale (Merkury zakrywający słońce widziany przez lunetę) 112
Plasticità della luce + velocità

- (*Plastyczność światła + szybkość*) 111, 117
- Pugno di Boccioni-linee-potenze*
(*Pięść Boccioniego-linie-siły*) 131
- Studio per materialità di luci + + velocità* (*Studium materialności światła + szybkość*) 117
- Velocità d'automobile + luce*
(*Szybkość samochodu + światło*) 117
- Velocità d'automobile + luci di rumori* (*Szybkość samochodu + światła hałasów*) 117
- Voli di rondini* (*Loty jaskółek*) 125
- Barbantini Nino 61
- Barbaro Umberto 16, 181
- Barilli Renato 17, 181
- Bartolucci G. 181
- Baruzzi C., nagroda B.C. Teatro Comunale w Bolonii 136
- Barzun Henri, właśc. Martin Henri 35
- Bastiani Angelo 55
- Baudelaire Charles 14—15, 31, 39, 61—62, 158, 185
- Baumeister Willi 164
Mauerbild (*Kompozycja*) 164
- Baumgarth Christa 17, 40, 56, 59, 61—63, 106—108, 110, 112, 114, 116—117, 128—129, 132, 136, 138, 142, 171, 176, 180—181
- Becquerel Antoine Henri 34
- Behrens Franz 83
- Belli Carlo 164
Film metafisico (*Film metafizyczny*, wsp. L. Figini) 164
- Belli Domenico 174
- Belloli Carlo 79, 181
- Bellonzi Fortunato 14, 181
- Beltramelli Antonio 142
- Benedetta, właśc. Cappa-Marinetti
Benedetta 55, 118, 178
- Benedetto Enzo 8, 11, 20—23, 25—26, 46, 51, 54—55, 114, 174, 181
- Benedykt XV, Giacomo della Chiesa, papież 99
- Benet R. 181
- Benjamin Walter 33—34, 181
- Benn Gottfried 129
- Benveniste Émile 25, 181
- Bergman Pär 17, 35, 181
- Bergson Henri 9, 50—51, 56, 61—62, 67, 153, 158, 181—182
- Bernardi Mario 55, 181
- Bernasconi Ugo 145, 181
- Bernstein Basil 73, 113, 181
- Bertetto Paolo 167, 181
- Bertozzi Gabriele Aldo 55
- Bétuda Mario 53, 95, 177
- Binni Walter 14, 181
- Biskupski Krzysztof 64, 73, 181, 184
- Bloch Ernst 136, 181
- Bo Carlo 83, 181
- Bobbio Norberto 33, 181
- Bobrowska K. 51, 181
- Boccato Bruno 140
- Boccioni Umberto 7—8, 40, 42, 44, 48, 51, 53, 59, 61—63, 80, 99, 106—107, 109—112, 114, 125, 127—131, 142, 163, 175, 177, 179—181, 183, 186
Antigrazioso 128, 130—131
Capo di legno (*Drewniana głowa*) 128
Carica dei lancieri (*Szarża lansjerów*) 112
Cavallo + cavaliere + casa (*Koń + jeździec + dom*) 131
La città che sale (*Miasto, które się wznosi*) 110
Dinamismo d'un corpo umano (*Dynamizm ludzkiego ciała*) 110
Dinamismo di un ciclista (*Dynamizm cyklisty*) 110
Elasticità (*Elastyczność*) 110, 163
Espansione spirale di muscoli in movimento (*Spiralne napięcie mięśni w ruchu*) 128—129
Le figure umane in movimento (*Kształty ludzkie w ruchu*) 128
Forme uniche della continuità nello spazio (*Jedyne kształty ciągłości przestrzennej*) 131

- La garçonière (Garsoniera)* 99
Genio e cultura (Geniusz i kultura) 99
Incavature e sporgenze astratti di capo (Abstrakcyjne wklęsłości i wypukłości głowy) 128
Materia 110, 129, 163
Muscoli in movimento veloce (Muskuly w szybkim ruchu) 128
La rissa alla galeria (Bójka w galerii) 110
Scomposizione di donna a tavola (Dekompozycja postaci kobiety przy stole) 110
Sintesi del dinamismo umano (Synteza ludzkiego dynamizmu) 128
Stati d'animo: gli addi I (Stany duszy: pożegnania I) 110
Stati d'animo: quelli che vanno II (Stany duszy: ci którzy przychodzą II) 110
Stati d'animo: quelli che restano III (Stany duszy: ci którzy pozostają III) 110
La strada che sale a casa (Ulica wchodząca do domu) 110
Sviluppo di una bottiglia nello spazio (Rozwinięcie butelki w przestrzeni) 129
Unità di testa e di finestra (Zespolenie głowy z oknem) 131
Veduta simultanea dalla finestra (Symultaniczny widok z okna) 110
Volumi orizzontali (Bryły horyzontalne) 110
Bocheńska Jadwiga 89, 181
Bontempelli Massimo 54
Bonzagni Aroldo 8, 48, 177
Borgese Giuseppe Antonio 12, 181
Borzym Stanisław 61, 181
Botta Mario 133, 186
Bouhéliet Saint-Georges de 35
Bourdelle Émile-Antoine 128
Boyé Edward 13, 52, 172, 179
Bozzolla Angelo 42, 46, 115, 186
Brach-Czaina Jolanta 84, 181
Bragaglia, Centro Studi di B. 16, 156
Bragaglia Anton Giulio 18, 44, 52, 60, 93, 98, 100, 120—121, 123—126, 142, 158—163, 175, 177, 179—180, 182, 185—186
Cabaret epilettico (Kabaret epileptyczny, wsp. F.T. Marinetti) 161
Cosenza Tirrenica 161
Dattilografa (Maszynistka) 124
Dramma nell'Olimpo (Dramat na Olimpie) 160
Figura sulle scale, autoritratto (Postać na schodach, autorportret) 124
La Floridiana 161
Il fumatore — il cerino — la sigaretta (Palący papierosa — zapałka — papieros) 124
Un gesto del capo (Ruch głowy) 124
L'inchino (Ukłon) 124
Il mio cadavere (Mój trup) 160
Il perfido incanto. Mimodramma di moderna magia (Fałszywy czar. Dramat mimiczny o współczesnej magii) 158, 160
Ritratto polifisionomico del poeta futurista Luciano Folgore (Polifizjonomiczny portret poety futurystycznego Luciano Folgore) 124
Taverna epilettica (Epileptyczna tawerna, wsp. F.T. Marinetti) 161—162
Thais (tytuł fr. Les possédés) 158—159
Vele ammainate (Opuszczone żagle) 161—162
Bragaglia Arturo 123, 182
Bragdon Claude 145, 182
Braque Georges 164
Nature inanimé (Martwa natura) 163
Braun Kazimierz 95, 97, 99, 101, 182
Brentano Franz 26
Breton André 68
Les Champs magnétiques (Pola

magnetyczne, wsp. Ph. Sou-
pault) 68
Bruschetti Alessandro 55
Brzękowski Jan 88, 184
 Bankructwo profesora Muellera
 88—89, 184
Bukowski Ignacy 68, 185
Buras Jacek St. 185
Burluk David 14
Burzio Filippo 175
Butterfield Herbert 176, 182
Buzzi Paolo 51, 53, 68—69, 76—77,
 80, 85, 87—88, 95, 99, 177
 Aeroplani (Samoloty) 76
 Il cane che ulula la luna (Pies,
 który szczeka na księżyc)
 77
 Il dramma di luci (Dramat
 światła) 80, 99
 L'ellisse e la spirale. Film + pa-
 role in libertà (Elipsa i spi-
 rala. Film + słowa na wol-
 ności) 68—69, 80, 87
 Versi liberi (Wolne wiersze) 76

C

Cage John 141
Caillouis Roger 119, 182
Calder Alexander 130
Caligari (leg.) 160
Calvesi Maurizio 182
Cangiullo Francesco 53, 65, 70—71,
 80—82, 99—100, 178
 Caffeconcerto — Alfabeto a sor-
 presa (Koncert przy kawie
 — Alfabet z niespodzianką)
 82
 Detonazione (Wybuch) 99
 Il sifone d'oro (Złoty syfon) 71
Canudo Ricciotto 153, 177, 179, 182,
 184
Caravaglieso Nino Floro 137
Carbonara Cleto 171—172
Cardile Enrico 95, 177
Carli Mario 52, 54, 126, 178
Carrà Carlo 7—8, 48, 51, 53, 106,
 109—112, 116, 129, 164, 177, 180
 Forza centrifuga (Siła odśro-
 kowa) 112

Manifestazione interventista (De-
 monstracja interwentyzmu)
 111
 Natura morta col sifone (Mar-
 twa natura z syfonem) 111
 La notte sulla Piazza Baccaria
 (Noc na Placu Baccaria) 110
 Le preti nuove (Nowe kapłanki)
 110
 Simultaneità: la donna e il bal-
 ccone (Symultaniczność: ko-
 bieta i balkon) 111
Carrel Alexis 175
Carrieri Giuseppe 53, 95, 177
Carrieri Raffaele 108, 118, 180, 182
Carrouges Michel 60, 182
Caruso Enrico 143, 180
Caruso Luciano 175
Casanova di Seingalt Giovanni Gia-
 como 163
Casavola Franco 143, 174
Cassano Riccardo 158
Cavacchioli Enrico 53, 77, 80, 95,
 177
 Cavalcando il sole (Dosiadając
 słońca) 80
 Maledetta la luna! (Przeklęty
 księżyc!) 77
Caviglioni Angelo 55
Celant Germano 167, 181
Celli Giorgio 17, 182
Censi Giannina 174, 183
Chaplin Charles Spencer 93
Chiodaroli Assunta (symb. rel.) 72
Chiti Remo 40, 52, 122, 126, 153—
 154, 156—157, 178
Chlebnikow Wielemir (Wiktor) 14
Chomette Henri 165
Chopin Fryderyk Franciszek 146,
 148, 150
 Walc 148
 Rondo à la Krakowiak 146
Circe (mit.) 160
Čiurlionis Mykolas Konstantans 108
Clair Rene, właśc. Chomette Lu-
 ciën R. 165
Coastai Franco 118
Comin Jacopo 157, 182
Conti Primo Umberto 54
Cordero 163

Vitesse (*Szybkość*, wsp. Martina i P. Oriani) 163
 Cornelli F. M. 14, 182
 Corra Bruno, właśc. Corradini Bruno Ginanni 40, 42—43, 46, 52, 57, 61—64, 66, 80—82, 89—90, 93, 97, 99, 105, 113, 116—117, 120, 122, 125—126, 141, 144—149, 153—154, 156, 162, 178—180, 186
Gli abbozzi sono presso di me 148
Accordo di colore (*Barwny akord*, wsp. A. Ginna) 148
L'arcobaleno (*Tęcza*, wsp. A. Ginna) 148
Canto di primavera (*Pieśń o wiosnie*, wsp. A. Ginna) 148
La danza (*Taniec*, wsp. A. Ginna) 149
Les Fleurs (*Kwiaty*, wsp. A. Ginna) 148
L'isola dei baci (*Wyspa pocałunków*, wsp. F. T. Mari-netti) 46, 81
Madrigali e grotteschi (*Madrygały i groteski*) 82
Il pranzo di Sempronio (*Obiad Semproniusza*, wsp. E. Settimelli) 81, 90, 99
Sam Dunn è morto (*Sam Dunn nie żyje*) 81, 89
Studio di effetti tra quattro colori (*Studium wrażeń między czterema barwami*, wsp. A. Ginna) 148
 Corradini, zob. Corra B. i Ginna A.
 Correnti Dinamo 53
 Cowell Henry 141
 Craig Edward Gordon, właśc. Godwin Wardell Henry E. G. 98
 Crali Tullio 55, 174
 Crémieux Benjamin 11
 Crispolti Enrico 92, 163, 182
 Croce Benedetto 34
 Croce Gianni 126
 Czarторыska Urszula 28, 120, 182, 184
 Czeczot-Gawrak Zbigniew 153—154, 182
 Czerwiński Marcin 7—8, 39, 74, 150, 180

D

D'Alba Auro, właśc. Bottone Umberto 53, 95, 99, 177
 D'Albisola Tullio 55
 D'Amico Silvio 99, 182
 D'Annunzio Gabriele 39, 179
 Daguerre Louis Jacques Mandé 120
 Dal Monte Dioscoride 55
 Darwin Charles Robert, darwinizm 33
 Daumier Honoré 128
 Dąbrowski Stanisław 84, 182
 D'Errico Corrado 142, 164
L'argine (*Tama*) 142
La gazza ladra (*Sroka złodziejka*) 164
 De Amicis Edmondo 36, 87, 89, 186
Il cinematografo cerebrale (*Kinematograf myśli*) 36, 87
 De Chirico Giorgio 164
 De Luca, wyd. D. L. 16
 De Maria Federico 142
Palladini di Francia (*Francuscy paladyni*) 142
 De Maria Luciano 18—19, 60, 71, 76, 180, 182
 De Mauro Tullio 69, 182
 De Medio Emidio 158
 De Micheli Mario 55, 182
 De Mille Cecil Blount 93
 De Pisis Filippo, właśc. Tibertelli Luigi 144
 Debenedetti Giacomo 15, 182
 Debussy Claude Achille 36
 Decroux Étienne 101, 182
 Delaunay Robert 164
Tour Eiffel (*Wieża Eiffla*) 164
 Deleuze Georges 61, 182
 Delle Site Mino 55
 Dembowski Ireneusz 62, 90, 153, 180
 Depèro Fortunato 65, 78—80, 100, 117—118, 126, 130—131, 141, 162, 178
La costruzione scultoria con rombo del motore (*Rzeźbiarska konstrukcja z warkotem motoru*, wsp. G. Balla) 130
Liriche radiofoniche (*Liryki radiofoniczne*) 79

Le mani (Dłonie, wersja film.,
wsp. F. T. Marinetti, E. Pram-
polini) 162—163

Di Bosso Renato 55, 143, 178

Di Sambuy Edoardo 123, 182

Djulgheroff Nicolay 118

Dolfi Mario E. 55

Donatoni Franco 141

Dossi (Pisani) Carlo Alberto 36, 87
Sesto Cielo (*Szóste Niebo*) 87

Dottori Gerardo 55, 118, 120, 126,
178, 182

Drudi Gambillo Maria 16, 107—108,
180, 182

Drzewiecki K. 33, 185

Dugas Luci n 24, 182

Dulac Germaine 150, 165, 182

E

Edison Thomas Alva, 34, zakłady
Monte E. 32

Eggeling Vicking 165

Ehrenwald H. 39

Eiffel Gustave Alexandre, wie a E.
164

Eisenstein Siergiej Michaj owicz 89,
91, 167, 182—183

Eistein Albert 34

eleuzynie (mit.) 67

El bieta, cesarzowa Austrii 32

F

Fabre Marcel 154—155

Amor pedestre (*Prozaiczna mi-
 o  *) 154

Fagiolo dell'Arco Maurizio 19—20,
44, 98, 182

Fairbanks Douglas 93

Falicka Krystyna 181

Falqui Enrico 76, 182

Farfa, w asc. Tomassini Vittorio 52
faun (mit.) 71

Fazioli Ernesto 126

Febvre Luci n 28, 183

Fekecz Kazimiera 90, 185

Figini Luigi 164

Film metafisico (*Film metafiz-
yczny*, wsp. C. Belli) 164

Fillia, w asc. Colombo Luigi 48,
118, 126, 178

Fiorentino Aristide 139

Fiori Teresa 16, 107—108, 180, 182

Flaherty Robert 93

Nanook of the North (*Nanuk
z P  nocy*) 93

Flambart Paul 145, 183

Fleschner E. i J. 185

Flora Francesco 13, 62, 77, 89, 183
Mida il nuovo satiro (*Midas —
nowy satyr*) 89

Folgore Luciano, w asc. Vecchi Ome-
ro 42, 53, 66, 76, 80, 86, 95,
124, 142, 177

Il Canto dei Motori (*Pie   Mo-
tor  w*) 76

Ponti sull'Oceano (*Mosty na
Oceanie*) 80

Rose di carta (*Papierowe r   e*)
142

La ventata (*Wicher*) 86

Francastel Pierre 16

Franchi Raffaello 81, 183

Freud Sigmund 35

Frontini, w asc. Manzella Gesualdo
53, 95, 177

Fuksiewicz Jacek 114, 184

G

Gadamer Hans-Georg 106—107, 183

Galitzky Tha s 158—159

Gance Abel 93

Garbin Antonio 55, 183

Garibaldi Giuseppe 99

Gassman Vittorio 165

Gazda Grzegorz 17, 183, 185

Geblewicz Eugeniusz 49—50, 183

Geiger Andr   11

Genovese Rosa Adele 114, 183

Gerbino Giovanni 78

Telegrafo e telefono dell'anima
Telegraf i telefon duszy) 78

Ghil Ren   136

Gide Andr   36

Gierulanka Danuta 183

Ginna Arnaldo, w asc. Corradini
Arnaldo Ginanni 18, 40, 42—43,
52, 57, 64, 78, 80, 89, 93, 99, 105,

- 108—109, 113, 115—117, 120, 122,
125—126, 133, 141, 144, 146—147,
149, 153—156, 162—163, 166, 178—
180, 186
Accordo cromatico (*Akord chro-
matyczny*) 116
Accordo di colore (*Akord barw-
ny*, wsp. B. Corra) 148
L'alba (*Jutrzenka*) 147
L'arcobaleno (*Tęcza*, wsp. B.
Corra) 148
Canto di primavera (*Pieśń o
wiosnie*, wsp. B. Corra) 148
Dalla finestra (*Z okna*, wsp.
E. Settimelli) 99
La danza (*Taniec*, wsp. B. Cor-
ra) 149
La danza (*Taniec*) 147
Edgar Poe 147
Les Fleurs (*Kwiaty*, wsp. B. Cor-
ra) 148
Gioia di vivere (*Radość życia*)
64
*Le guardie di finanza coi pat-
tini a rottele* (*Straże granicz-
ne na wrotkach*) 89
Intossicazione (*Zatrucie*) 147
Lussuria (*Lubieżność*) 147
La musica della danza (*Muzyka
taneczna*) 147
Nevrastenia (*Neurastenia*) 109
Paganini 147
Passeggiata romantica (*Spacer
romantyczny*) 109
Risveglio a finestra aperta
(*Przebudzenie w otwartym
oknie*) 109
*Ritmi, forme e colori di un
risveglio a finestra aperta*
(*Rytmy, formy i barwy prze-
budzenia w otwartym ok-
nie*) 147
*Studio di effetti tra quattro
colori* (*Studium wrażeń mię-
dzy czterema barwami*,
wsp. B. Corra) 148
Vita futurista (*Życie futurystycz-
ne*) 122—123, 146, 155—156,
158
Giuntini Aldo 143, 178
Głowiński Michał 9, 73, 181, 183
Gobbi Anna 165
Il film nr 8 (*Film nr 8*, wsp.
L. Veronesi) 165
Lo scandalo (*Skandal*) 165
3 + 2 165
Gogh Vincent van 150, 180
Goldoni Carlo, Teatr G. 72
Goll Ivan 11
Gomez de la Serna Ramon 11
Gonczarowa Natalia S. 146
Gonzi Vittorio 92
Colonna sonora (*Motyw muzy-
czny*) 92
Govoni Corrado 52—53, 70, 76, 80,
85, 95, 99, 177
Le cose che fanno la primavera
(*Rzeczy, które czynią wio-
snę*) 86
L'inaugurazione della primavera
(*Początek wiosny*) 80
Poesie elettriche (*Poezje elek-
trycznej*) 52, 76
*Proiezioni di città italiane: Ve-
nezia* (*Projekcje miast wło-
skich: Wenecja*) 86
Goya y Lucientes Francisco José de
163
Maya desnuda (*Maja naga*) 163
Maya vestida (*Maja ubrana*) 163
Górecki Henryk Mikołaj 141
Grabska Elżbieta 7, 39, 74, 150, 180
Gramsci Antonio 34, 41
Gropius Walter 132
Gurvitch Georges 9—10, 31, 183
Gutenberg Johann, właśc. J. Gens-
fleisch zum G. 114
- H**
- Hall Edward T. 64, 183
Hamlet (lit.) 157
Heistein Józef 17, 19—20, 29, 35, 41,
46, 48, 54, 59, 61, 69, 72, 80,
82—83, 103, 183
Henry Pierre 140
Futuriste (*Futurysta*) 140
Hielscher Karla 167, 183
Hinz Manfred 60, 183
Hirsch Charles-Henry 39
Hołówka Teresa 183

Horacy, właśc. Quintus Horatius
Flaccus 170
Hugo Victor Marie 39, 43
Huizinga Johann 47, 183
Husserl Edmund 26, 183
Hutnikiewicz Artur 17, 81, 183

I

Ingarden Roman 26
Isella Gilberto 140
Isnenghi Mario 18, 183
Iwanow Waczesław Wsiewołodowicz
9, 35, 183

J

Jacobbi Ruggero 77, 180, 183
Jakobson Roman 79
Jakubowicz Karol 114, 184
Jannelli Guglielmo 53
Jarry Alfred 75
 Le Roi Ubu (Król Ubu) 75
Jezus Chrystus 43, 77
Joll James 55, 183
Josia 156
Jullian René 119, 183
Jura Władysława 36, 57, 69, 105, 147,
165—166, 180

K

Kahn Gustave 67
Kamienski Wasilij 14
Kandinsky Vassily 11, 108—109, 164
 Abstraction (Akwarela abstrakcyjna) 109, 164
Kasjanow Osip (lub Kasjanow W. P.) 146
 Drama w kabariete futuristow nr 13 (Dramat w kabarecie futurystów nr 13) 146
Kasprzyk Krystyna 10, 186
Kateb George 44, 186
Kayn Roland 141
Kirby Michael 64, 180, 184
K.K. [Książek-Konicka Hanna] 153, 184
Klee Paul 108

Kluszczyński Ryszard W. 28, 89, 184, 186
Kłak Tadeusz 88—89, 184
Kornatowska Maria 146, 180
Kossak Jerzy 90, 185
Kotarbiński Tadeusz 50, 184
Kotula Adam 107—108, 128, 131—132, 184
Kowalska Bożena 22, 107, 118—119, 132, 141, 184
Krakowski Piotr 107—108, 128, 131—132, 166, 184
Krzemień Wiktoria 183
Kurecka Maria 47, 183
Kurek Jalu 63, 72, 88—89, 180—182, 185

L

Lalewicz Janusz 31, 79, 184, 186
Lam Władysław 113, 184
Lamperti G. 164
 Il manichino malato (Chory manekin) 164
Lang Fritz 88
 Metropolis 88
Lawder Standish D. 151, 184
Le Grice M. 151, 184
Léger Fernand 150, 163, 165
 Éléments de mécanisme (Elementy mechanizmu) 163
Leibnitz Gottfried Wilhelm 26
Lemaitre Marcel 138, 184
Leone Enrico 33
Leonidof Ileana 158
Lesianoff A. 11
Lévi-Strauss Claude 37, 184
Lista Giovanni 19, 127, 173, 184
Litwiniuk Jerzy 101
Lönqvist Barbara 47
Loos Adolf 132
Lotti Stefania 20
Lubitsch Ernst 93
 Sumurun 93
Lucini Gian Pietro 12—13, 17, 36, 42, 51, 67, 69, 85—86, 88, 95, 179, 185
 Istoria di Lia (Historia Lii) 86
Lucini Osvaldo 144, 177
Lugaresi Giovanni 138, 184
Lynton Norbert 119, 184

L

Łarionow Michaił F. 146
 Łotman Jurij 51, 184
 Łukasiewicz Jan 9, 184
 Łukasiewicz Małgorzata 106, 183
 Łunaczarski Anatolij 11, 41, 186

M

Maddox Richard Leach 122
 Madeleine, Teatr de la M. 142
 Madini Pietro 96, 184
 Maffina Gian Franco 136, 138, 140, 184
 Magala Sławomir 186
 Mainardi Enzo 169—170
 Futurismo (Futuryzm) 169—170
 Majakowski Władimir Władimirowicz 14, 146, 184—185
 Malaparte Curzio, właśc. Suckert Kurt Erich 18, 183
 Mallarmé Stéphane 36, 39, 148, 150
 Les Fleurs (Kwiaty) 148
 Manca A. 143, 178
 Manet Édouard 163
 Mannheim Karl 27
 Marasco Antonio 55
 Marconi, kino M. 156
 Marcuse Herbert 176
 Marey Étienne Jules 125
 L'uomo col martello, tyt. wł. (Człowiek z młotkiem) 125
 Marghis Giorgio de 180
 Marghis Massimo de 180
 Maria Oscar 144
 Mariani Gaetano 35, 96, 184
 Mariano Emilio 85
 Marinetti Filippo Tommaso 7—8, 10—15, 17—21, 24, 27, 33, 35, 37—42, 44—49, 51—55, 57, 59—63, 65—66, 70—72, 74—77, 80—82, 86—87, 90, 92, 95—97, 99—100, 104, 111, 116, 118, 121—122, 126, 133, 136, 138—139, 141—143, 153—157, 161—163, 165—166, 171, 174—186.
 L'alcova d'acciaio (Alkova ze stali) 82, 92
 Gli amori futuristi (Miłości futurystyczne) 82

Antineutralità (Antyneutralność) 98
Le basi (Stopy) 99
La Bataille de Tripoli (Batalia o Trypolis) 46
Cabaret epilettico (Kabaret epileptyczny, wsp. A. G. Braggaglia) 161
Come si seducono le donne (Jak uwodzi się kobiety) 45, 179
La Conquête des Étoiles (Zdobycie gwiazd) 39
Destruction (Zniszczenie) 39, 46
La donna è mobile (Kobieta zmienną jest, wł. wersja: Poupées Électriques) 46
Elettricità sessuale (Elektryczność seksualna) 59
Gli indomabili (Nieposkromieni) 82
Improvvisata (Niespodzianka) 98
L'isola dei baci (Wyspa pocałunków, wsp. B. Corra) 46, 81
Mafarka le futuriste (Mafarka futurysta) 46, 75—76
Le mani (Dłonie) 99—100
Le mani (Dłonie, wersja film., wsp. F. Depèro, E. Prampolini) 162—163
La momie sanglante (Skrwawiona mumia) 39
Le monoplan du Pape (Jednopłatowiec Papieża) 76
Otto anime in una bomba (Osiem dusz w jednej bombie) 46—47, 81—82
Patriottismo insetticida (Zabójczy patriotyzm) 59, 86—87
Il poema africano della Divisione 28 Ottobre (Poemat afrykański Dywizji 28 października) 15
Poupées Électriques (Elektryczne manekiny) 46, 76
Le Roi Bombance (Król Hula-ka) 39, 75, 171
Simultaneità (Symultaniczność) 80—81, 90, 98

- Il tamburo di fuoco* (Ogniowy tamburyn) 142
- Tak tak ot tak* (Sì sì sì) 72
- Taverna epilettica* (Epileptyczna tawerna, wsp. A. G. Bragaglia) 161—162
- Il teatrino dell'amore* (Teatrzyk miłości) 98
- Tour le Clair de lune* 77
- Vengono* (Nadchodzą) 90
- Un ventre di donna* (Brzuch kobiety, wsp. E. Robert) 82, 162
- Les Vieux Marins* 39
- Zang Tumb Tumb. Assedio di Costantinopoli* (Zang Tumb Tumb. Oblężenie Konstantynopola) 80, 139
- Markiewicz Henryk 79
- Marks Karol 31
- Martin Marianne W. 17, 184
- Martina 163
- Vitesse* (Szybkość, wsp. Cordeiro i P. Oriani) 163
- Masnata Pino 100, 178
- Mastrilli Peppino, właśc. Mastriani Francesco 160
- Il mio cadavere* (Mój trup) 160
- Matuszewicz Zdana 186
- Mazza Armando 53, 79, 95, 177, 181
- 10 liriche d'amore* (10 liryków o miłości) 79
- Mazzini, wyd. M. 57, 179
- Mazzoni Angiolo 132—133
- Palazzo delle Poste a Napoli* (Pocztą w Neapolu, projekt) 133
- Stazione a Firenze* (Dworzec we Florencji, projekt) 133
- Mc Kinley William, prezydent USA 32
- Mc Laren Norman 151
- Mc Luhan Marshall 114, 176, 184
- Mead Margaret 176
- Mendelssohn-Bartholdy Felix 146, 148, 150
- Barcarola* (Wenecjańska Barcarola) 146
- Canto di primavera*, t.wł. (Pieśń o wiosnie) 148
- Menna Filiberto 19—20, 98, 182, 184
- Meyerhold (Mejerchold) Wsiewołod E. 101
- Michalski Krzysztof 183
- Michel George 11
- Michelangelo Buonarroti, zw. Michał Anioł, Piazzale M. 156—157
- Michelet Jules 31
- Miczka Tadeusz 3, 40, 60, 69, 80, 89, 100, 104, 124, 146, 153, 161, 180, 184—185
- Midas, leg. władca Frygii 89
- Mies van der Rohe Ludwig 132
- Mirbeau Octave 67
- Miró Joan 164
- Cane che abbaia alla luna*, t.wł. (Pies szczekający na księżyc) 164
- Młynarska Henryka 86, 182
- Moholy-Nagy László 89, 150
- Moles Abraham 176
- Molinari Aldo 154—155
- Mondo baldoria. Primo film futurista* (Zwariowany świat. Pierwszy film futurystyczny) 154—155
- Mondrian Piet 11, 108, 163, 185
- Composizione cubista*, t.wł. (Kubistyczna kompozycja) 163
- Montalti Mauro 100
- Morandi Giorgio 144
- Morasso Mario 36
- Morawska Hanna 7, 39, 74, 150, 180
- Morawski Stefan 64, 184
- Mozart Wolfgang Amadeus 146
- Mumford Lewis 27
- Munari Bruno 126, 166, 174
- After Effects* 166
- I colori della luce* (Barwy światła, wsp. M. Piccardo) 166
- Inox* 166
- Moiré* (wsp. M. Piccardo) 166
- Murphy Dudley 165
- Mussolini Benito 13, 54—55, 186

N

- Nadeau Maurice 68, 185
- Nannetti Neri 54, 157
- Nazzaro Gian-Battista 19, 67, 185
- Newton Sir Isaac 9, 34

Nicastro Luciano 53
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 33, 45,
 185
 Nilsson Bo 141
Enirée 141
 nimfa (mit.) 71
 Noguez Dominique 153, 185
 Nono Luigi 141
 Nowicki Andrzej 112—113, 171, 185
 —187
 Nowińska Anna 24, 185
 Nurczyńska-Fidelska Ewelina 185

O

Oparin Aleksandr 34
 Orian Pippo 118, 163, 174
Vitesse (*Szybkość*, wsp. Cordero
 i Martina) 163

P

Paganini Niccolò 147
 Paglia Luigi 14—15, 18—19, 37, 185
 Paladini Vinizio 56, 126
 Palazzeschi Aldo, właśc. Giurlani
 Aldo 7, 42, 52—53, 63, 66, 70—72,
 76—77, 86, 95, 177—178, 180
Chi sono? (*Kim jestem?*) 63
Il Codice di Perelà (*Kodeks
 Perelà*) 77
E lasciatemi divertire! (*Pozwól-
 cie mi bawić!*) 66
I fiori (*Kwiaty*) 71
Giochi proibiti (*Zakazane zaba-
 wy*) 86
La passeggiata (*Przechadzka*)
 72, 86
L'Incendiario (*Podpalacz*) 76
 Palazzoli Daniela 83, 185
 Pampaloni Geno 53, 185
 Pannaggi Ivo 55—56, 126
 Papini Giovanni 13, 30, 42, 52—55, 70,
 80, 97, 172, 179
Un uomo finito (*Skończony
 człowiek*) 13, 52, 172, 179
 Parpagnoli Mario 160
 Pasolini Pier Paolo 90—91, 185
 Pathé Charles, Journal P. 155, fir-
 ma Kodak-P. 127

Pavolini Corrado 85, 157, 185
 Peret Auguste 132
 Persifal (mit.) 141, 178
 Pesenti L. 143, 178
 Pestalozza Luigi 136, 185
 Pettoruti Emilio 55
 Petzwal 122
 Piatti Ugo 139—140
 Picasso Pablo, właśc. Pablo Ruiz Pi-
 casso 36, 107, 150, 163, 180
Arlequin (*Arlekin*) 163
Les Demoiselles d'Avignon (*Pan-
 ny z Avignon*) 36
 Piccardi Carlo 140
 Piccardo Marcello 166
I colori della luce (*Barwy świat-
 ła*, wsp. B. Munari) 166
Moiré (wsp. B. Munari) 166
 Piccone Stella Antonio 14, 185
 Pierre José 83, 185
 Piotrowski Władysław 41, 186
 Pirandello Luigi 101, 161
*I quaderni di Serafino Gubbio
 operatore* (*Zeszyty operato-
 ra Serafina Gubbio*) 161
 Poe Allan Edgar 160
 Pogodin A. 35, 185
 Polanowski M. 146, 185
 Pomorska Krystyna 17, 185
 Pound Ezra Loomis 11, 36
Presenza, t.wł. (*Obecność*) 11
 Prampolini Enrico 20, 42, 56, 90, 97—
 98, 100, 112, 116, 118, 131, 136,
 141, 158—159, 162—163, 175, 177—
 178, 184, 186
*L'architettura cromatica di Ca-
 pri* (*Chromatyczna architek-
 tura Capri*) 117
Dinamica dei tratti del viso
 (*Dynamika rysów twarzy*)
 131
Donna + ambiente (*Kobieta +
 + otoczenie*) 112
*La forma e il profumo di at-
 trice* (*Kształt i zapach ak-
 torki*) 117
Le mani (*Dłonie*, wersja film.,
 wsp. F. T. Marinetti, F. De-
 pèro) 162—163
Maternità cosmica (*Kosmiczne
 macierzyństwo*) 118

Il monastero delle dee (Klasztor boginek) 117
Notatore nello spazio (Nurek w przestrzeni) 163
Gli occhi consacrati (Oczy księdza) 162
Perfido incanto. Mimodramma di moderna magia (Perfidny czar. Dramat mimiczny o współczesnej magii, scenografia) 158, 160
Pilota dell'infinito (Pilot nie-skończoności) 118
La principessa Olga (Księżna Olga) 162
Quarta dimensione (Czwarty wymiar) 118
Ritmi meccanici (Rytmu mechaniczne) 112
Ritratto di conte Mino Sanminiati (Portret hrabiego Mino Sanminiati) 131
Ritratto di fratello. Figura + ambiente (Portret Brata. Postać + otoczenie) 131
Thaïs (tytuł fr. Les possédés, scenografia) 158—159
Pratella di Lugo Francesco Balilla 7, 52—53, 99, 129, 136—139, 141—144, 177, 179—180, 184
L'argine (Tama, muzyka do filmu C. D'Errico) 142
L'avviatore Dro (Lotnik Dro) 138, 141
Fabiano (Fabian) 142
La guerra, op. 32 (Wojna, op. 32) 137
Inno la vita, op. 30 (Hymn życia, op. 30) 137
La ninnananna della bambola (Kotysanka dla lalki) 142
Op. 30 — Musica futurista per orchestra (op. 30 — Muzyka futurystyczna na orkiestrę) 137
Paladini di Francia (Francuscy paladyni, muz. do utworu F. De Marii) 142
Romagna (Romania) 136
Rose di carta (Papierowe róże,

muz. do utworu L. Folgore) 142
La Sina d'Vergoun 136
Il tamburo di fuoco (Ogniowy tamburyn, muz. do utworu F. T. Marinettiego) 142
L'uomo (Człowiek) 142
Previati Gaetano 108
Prezzolini Giuseppe 55, 185
Prieberg Fred K. 138, 185
Prometeusz (mit.) 60
Proudhon Pierre Joseph 31

R

Radiante 65
Ragghianti Carlo Ludovico 108, 123, 125, 185
Ray Man 150
Raymond Marcel 14—15, 185
Reich Wilhelm 176
Richardson Tony 119, 184
Richter Hans 120, 165, 185
Rimbaud Jean Arthur 39, 60
Robert Enif 82, 162
Un ventre di donna (Brzuch kobiety, wsp. F. T. Marinetti) 82, 162
Rodin Auguste 128
Roentgen Wilhelm Conrad 34, zdjęcie nr 123
Rognoni Angelo 82
Romains Jules, właśc. Farigoule Louis 35
Romani Bruno 19, 35, 53, 55, 185
Romani R. 8, 177
Ronconi Luca, wyd. D. L. 101
Rossani Wolfgango 53, 185
Rossi Nino 118
Rossini Gioacchino 164
La gazza ladra (Sroka złodziejka) 164
Rosso Medardo 128
Rozet Igor 24, 185
Rubinsztejn Siergiej L. 39, 185
Russel John 122
Russolo Luigi 7—8, 42, 48, 51, 53, 106, 109—111, 115—117, 125, 130, 137—143, 177, 179—180, 184, 187
La compenetrazione: le case +

+ la luce + il cielo (*Przenikanie: domy + światło + niebo*) 111

Convegno d'automobili e d'aeroplani (Spotkanie samochodów z samolotami) 139

Corale (Chorał) 142

I fulmini (Błyskawice) 110

La musica (Muzyka) 116

Il risveglio di una città (Przebudzenie miasta) 139

La rivolta (Bunt) 111

Serenata (Serenada) 142

Si pranza sulla terrazza dell'Hotel (Obiad na tarasie hotelu) 139

La sintesi dei movimenti della donna (Synteza ruchów kobiety) 111

Ruttmann Walter 92

Berlin, die Symphonie einer Grosstadt (Berlin, symfonia wielkiego miasta) 92

Rybicki Paweł 8, 185

S

Salinari Carlo 29, 185

San Carlo, teatr S. C. w Neapolu 161

Sand George, właśc. Dudevant Aurore 31

Sanguinetti Edoardo 18, 185

Sanminiati Bino 131

Santarcangeli Paolo 68, 185

Sant'Elia Antonio 40, 51, 131—133, 178

La città futura (Miasto przyszłości) 132

La città nuova (Nowe miasto) 132

Projekt siłowni oraz Wieżowca z zewnętrznymi windami i trzypoziomową ulicą 132

Sant-Point Valentine de, właśc. Anna Jeanne Valentine Marianne Desglans de Cessiat-Vercell 7, 46, 53, 92, 177, 180

Sanzin Bruno Giordano 55, 90, 100

Luce nella tenebra. Sperimento di Teatro Sportivo (Światło w ciemności. Eksperyment Teatru Sportowego) 90, 100

Sapegns Natalino 10, 186

Sartoris Alberto 55, 98, 133, 162, 186

Sartre Jean Paul 31, 186

Saussure Ferdinand de 25, 186

Savary Jerome 101

Scaligero Massimo 109, 178, 180

Scaparro Mario 162

L'arcobaleno d'Italia. Poema cinematografico (Tęcza Włoch. Poemat kinematograficzny) 162

La farina di stelle. Poema cinematografico futurista (Mąka z gwiazd. Futurystyczny poemat kinematograficzny) 162

Il pallone improvvisato. Poema cinematografico (Improwizacja z piłką. Poemat kinematograficzny) 162

Scaramucci Ines 19, 186

Schaeffer Pierre 141

Schäffer Bogusław 141, 186

Schiavina Verdone Rossana 149, 180, 186

Scheiwiller Vanni 180

Schillirò Vincenzo 55, 186

Schönberg Arnold 36

Schwitters Kurt 83

Scurto I. 143, 178

Segantini Giovanni 108, 148, 150

Semproniusz (lit.) 81, 90, 99

Settimelli Emilio 40, 52, 54, 61—64, 80—81, 90, 97, 99, 122, 144, 153—154, 156—157, 178—179

Cose biancastre (Białawe rzeczy) 64

Dalla finestra (Z okna, wsp. A. Ginna) 99

Il pranzo di Sempronio (Obiad Semproniusza, wsp. B. Corra) 81, 90, 99

Severini Gino 7—8, 42, 51, 53, 106, 109—112, 117, 150, 175, 177, 180

La danza Il parso dell'orso (Taniec Il parso dell'orso) 110

La danzatrice = il mare + il vaso con fiori (Tancerka = morze + wazon z kwiatami) 110
Dinamismo della danzatrice (Dynamizm tancerki) 111
Espansione sferica della luce (Sferyczna ekspansja światła) 112
La guerra (Wojna) 112
La natura morta con bottiglia e carte da gioco (Martwa natura z butelką i kartami do gry) 111
Pan Pan a Monico (Taniec Pan Pan w Monico) 110
 Sikorski Janusz 34, 181
 Sironi Mario 117
 Skriabin Aleksandr 136
 Skwarczyńska Stefania 84, 186
 Slataper Scipio 12, 186
 Smirnow Igor 9, 35, 186
 Soffici Ardengo 52—53, 55, 69—70, 80, 107—108, 111—112, 179
Il ballo dei pederasti (Bal pederastów) 111
Chimismi lirici (Chemizmy liryczne) 80
Arcobaleno (Tęcza) 80
Liquori e frutta (Likiery i owoce) 112
Natura morta con uovo rosso (Martwa natura z czerwonym jajkiem) 112
Sintesi di paesaggio primaverile (Synteza wiosennego pejzażu) 11
 Somenzi Mino, właśc. Stanisław S. 118, 126, 178
 Sontag Susan 120, 126, 186
 Sorel Georges 33
 Soupault Philippe 68, 88, 165
Les Champs magnétiques (Pola magnetyczne, wsp. A. Breton) 68
 Spada 156
 Spina Giulio 156
 Spitzer Leo 72, 186
 Spontini Gasparo, ulica S. 156
 Sprovieri Giuseppe 109, 178, 180

Stangos Nikos 119, 184
 Stein Richard H. 137
 Stramm August 83
 Strawiński Igor F. 36
 Stroheim Erich (Oswald) von 93
 Sudori Parisina (lit.) 72
 Svanson Gloria 93
 Szacki Jerzy 27, 44, 186
 Szymak-Reifer Jadwiga 41, 186
 Szymańska Ewa 186
 Szymczak-Kluszczyńska Grażyna 89, 186
 Szyrocki Marian 83

T

Talbot William Henry Fox 120
 Tallarico Luigi 55, 114, 174, 186
 Talmon Jacob L. 44, 186
 Tasarski Jerzy 17, 40, 106, 136, 171, 180—181
 Tato, właśc. Sansoni Guglielmo 55, 118, 126, 178
Aeropoea Mino Somenzi. Aeroritratto fantastico (Poeta powietrzny Mino Somenzi. Powietrzny portret fantastyczny) 126
Depèro futurista. Aeroritratto (Futurysta Depèro. Portret powietrzny) 126
Ritratto — commento di Dottori, pittore paesista (Portret — komentarz do twórczości Dottoriego, malarza pejzażysty) 126
Ritratto meccanico di Remo Chiti (Portret mechaniczny Remo Chitego) 126
Sintesi... guerriero-letteraria di Mario Carli (Syntezy... wojenno-literackie Mario Carliego) 126
 Tavolato Italo 53
 Tisdall Caroline 42, 46, 115, 186
 Toeplitz Krzysztof Teodor 184
 Toffler Alvin 169, 186
 Tomba E. A. 143, 178
 Toporkow, wytwórnia film. „Win-
 kler i Toporkow” 146

Trillo Clough Rosa 16, 186
Tristan Flora 31
Tzara Tristan 83

U

Ugniewska Joanna 72, 186
Umberto I di Savoia, król wł. 32
Ungaro 156

V

Varèse Edgard 141
Vasari Ruggero 92, 99
 Anarchie (Anarchie) 99
 Berlino (Berlin) 92
 *L'angoscia delle macchine (Nie-
 pokój samochodów)* 99
 *La mascherata degli impotenti
 (Bal impotentów)* 99
Venna Lucio, właśc. Lansmann Giu-
seppe 52, 122, 144, 156—157
Verdi Giuseppe, Istituto Musicale di
G. V. 142
Verdone Mario 16, 18, 43, 53, 62, 64,
66, 68, 73, 76, 78, 86—88, 92, 108
—109, 115, 121, 123, 144, 147, 154,
157, 161—163, 166, 180, 183, 185—
186
Vergano Aldo 161
Verhaeren Émile 36, 39, 41, 67
Verlaine Paul Marie 39
Veronesi Luigi 126, 164—165
 Il film nr 1 (Film nr 1) 164

Il film nr 2 (Film nr 2) 164
 *Il film nr 8 (Film nr 8, wsp.
 A. Gobbi)* 165
Vico Giambattista 67
Vigliani Bragaglia A. 44, 158, 182
Vildrac 41
Voigtlander 122

W

Wagner Richard 141
Walicki Andrzej 27
Wenera (mit.) 71
Whitman Walt 41, 67
Wilder Thornton 101
Winkler, wytwórnia film. „Winkler
i Toporkow” 146
Wirpsza Witold 47, 183
Woolf Virginia 81
 Mrs Dalloway (Pani Dalloway)
 81
Wujek Jakub 132, 187

Z

Zanovello Russolo Maria 115, 138,
140, 187
Zawada Andrzej 94, 187
Znaniński Florian 153, 181
Zola Émile 36

Ż

Żurowski Maciej 16—17, 42, 61, 187

БУДУЩЕЕ НЕСОВЕРШЕННОЕ ВРЕМЯ ОБ ИТАЛЬЯНСКОМ ФУТУРИЗМЕ

Резюме

Представленная работа является первой, которая охватила все области художественной деятельности итальянского футуризма и отобразила их на широком общественно-культурном фоне эпохи.

Автор исходит из убеждения, что футуристическое искусство, осуществляя на практике акт создания времени, которое опережает самого себя (*le temps en avance sur lui même* — по терминологии Г. Гурвича), сознательно попалось в ловушку времени, однако, экспонируя именно усиление напряжения между идеалом и реальностью, внесло большой вклад в развитие культуры XX века.

Указывая на сходства между футуристическим мировоззрением, основу которого составляла „мания современности”, и проспективным утопическим мышлением, автор доказывает, что творческое осуществление авангардной программы в действительности должно было ограничиться экспериментом, в результате которого появились произведения очень разнородной ценности, однако с не встречающейся ранее силой воздействия на тех, кому они были предназначены, т.к. в беспардонной борьбе с традицией футуристы пошли на наибольший риск. Согласно чувствовавшемуся ими ускорению течения времени неустанно изменяли репертуар художественных приемов. Таким образом они развивали прежде всего свои способности, не достигая однако намеченной цели, т.к. *una tensione in avanti* (стремление вперед) не имеет определенного конца.

Анализируя достижения футуризма в области литературы, театра, художественного искусства, фотографии, музыки и фильма, автор доказывает, что авангардное обновление инструментов художественного общения состояло в подчинении любого вида искусства субъективно чувствуемому артистами необратимому времени. В результате это привело к использованию в практике чрезмерно разросшихся „языковых” кодов, характеризующихся слабой синтаксической и лексической способностью предвидения, а также дало начало продолжающемуся до настоящего времени процессу самотрансценденции отдельных областей художественного выражения, т.е. процессу перехода их границ. Этот процесс всегда лишает художественный язык той функции, которая позволила бы всем его пользователям (т.е. датчикам и реципиентам) найти равновесие на оси последовательности времен. Становится, таким образом, источником недоразумения или же заставляет участников акта коммуникации активизировать свой интеллект.

В итоге захватывающий „диалог” со временем, который проводили итальянские передовые артисты, вел к „футуроспазму”, т.е. к спазматической коммуникации, в которой системы знакового и символического взаимопонимания подвергались сильному рассеянию, вызывая огромные, не встречающиеся до этого, нарушения информации и культурные сотрясения. Таким образом, смелый замысел открывания будущего в настоящем не только нарушал внутреннее равновесие искусства, но и вызывал сильное чувство эстетической и этической неудовлетворенности, которое с тех пор сопутствует всему искусству XX века. Иначе говоря, автор считает, что „футуризм впервые поставил во-

просы и сформулировал проблемы, которые большинство современных артистов должно ежедневно решать, т.к. уже нельзя ни в искусстве, ни в жизни (по крайней мере пока) задержать нашествия машин и слов на свободе”.

Tadeusz Miczka

IL FUTURO IMPERFETTO DELL'ARTE FUTURISTA ITALIANA

S o m m a r i o

È il primo libro in Polonia il quale comprende tutti i campi dell'attività artistica futurista italiana e li presenta su un largo fondo sociale e culturale dell'epoca.

La tesi che organizza l'argomentazione dell'autore è la persuasione che l'arte futurista realizzando nella pratica l'atto creativo del tempo, il quale precede se stesso (*le temps en avance sur lui même* — nella terminologia di G. Gurvitch), consapevolmente si trovò in una trappola del tempo, ma contemporaneamente esponendo proprio l'intensità della tensione tra un'idea e realtà, ha portato un grande contributo nello sviluppo della cultura del XX secolo.

Infatti, l'autore ci indica delle somiglianze tra la concezione del mondo futurista, di cui la base era „la malattia della modernità (modernolatria), e il pensiero utopistico in un avvenire, l'autore ci mostra che la realizzazione creativa del programma d'avanguardia, in pratica, doveva limitarsi all'esperimento che produceva delle opere delle qualità diverse, però della forza influente non conosciuta mai. Nella sua lotta inesorabile contro la tradizione i futuristi si sono sobbarcati ad un rischio più grande possibile.

In conformità del decorso di tempo accelerato, sentito da loro, gli artisti, di continuo, cambiavano il repertorio dei mezzi artistici e così soprattutto sviluppavano le sue capacità non arrivando però allo scopo finale, perchè una tensione in avanti non ce l'ha un fine determinato.

Analizzando il patrimonio futurista nella sfera letteraria, teatrale, nell'area dell'arte figurativa, fotografia, musica e film, l'autore ci mostra, che il rinnovamento d'avanguardia dei mezzi di comunicazione artistica, consisteva in una subordinazione di ogni arte al tempo irreversibile, sentito in un modo subiettivo dagli artisti. Allora, alla fine dei conti, nella pratica creativa, sono stati utilizzati i codici „linguistici” estremamente ingranditi, per i quali era molto caratteristica una debole previsione sintattica e lessicale. Ma, per fortuna, si è iniziato il processo d'autotranscendenza delle sfere rispettive d'espressione artistica, cioè, il processo di varcare i limiti, che dura ancora oggi. Durante questo processo, il linguaggio artistico privo di funzione che permetterebbe a tutti gli utenti (agli enunciatori e destinatari), di trovare un equilibrio sull'asse di successione del tempo, allora, diventa un fonte del malinteso e costringe i partecipanti dell'atto di comunicazione allo sforzo intellettuale più grande.

„Il dialogo” appassionante che, con il tempo, facevano gli artisti italiani portava al „futurospasmo”, allora, alla comunicazione spasmodica nella quale i sistemi di segni e simboli di comunicarsi si sono svagati, causando enormi, ancora non conosciuti, perturbamenti dell'informazione e le scosse culturali. Però, l'intenzione ardita di scoprire il futuro nel presente, non solo ha intaccato un equilibrio interno dell'arte, ma pure, ha causato una potente impressione dell'insa-

ziabilità estetica ed etica che ci assisteva nell'arte del XX secolo. Allora, l'autore afferma „il futurismo, per la prima volta ha fatto delle domande ed ha formulato i problemmi che devono essere risolti ogni giorno da maggior parte degli artisti contemporanei. Perchè non si possa, nè nell'arte nè nella vita — almeno oggi — fermare un'invasione delle macchine e le parole in libertà”.

BUS

Projekt okładki
Halina Lerman

Redaktor
Elwira Kabat

Redaktor techniczny
Włodzimierz Dobrzański

Korektor
Lidia Szumigala

Copyright © 1988
by Uniwersytet Śląski
Wszelkie prawa zastrzeżone

Wydawca
UNIwersytet SŁĄSKI
UL. BANKOWA 14, 40-007 KATOWICE

Wydanie I. Nakład: 400+38 egz. Ark. druk. 13,0.
Ark. wyd. 17,5. Przekazano do drukarni w
lipcu 1988 r. Skład rozpoczęto we wrześniu
1988 r. Podpisano do druku i druk ukończono
w grudniu 1988 r. Papier kl. III, 70×100, 80 g.
Zam. 631/88 C-5 Cena zł 530.—

Drukarnia Uniwersytetu Śląskiego
ul. 3 Maja 12, 40-096 Katowice

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-215-4

Tadeusz Miczka

CZAS PRZYSZŁY NIEDOKONANY

WYKAZ WAŻNIEJSZYCH BŁĘDÓW DOSTRZEŻONYCH W DRUKU

Strona	Wiersz		Jest	Powinno być
	od góry	od dołu		
8		5	febbraio	febbraio
11		3	Marinetii	Marinetti
47		1	1948	1984
47		2	Lönquist	Lönnqvist
53	7		Boccini	Boccioni
67	18		Batista	Battista
71	8		adacquatio	adaequatio
76		15	Palezzeschi	Palazzeschi
77	11		Maladetta	Maledetta
87	20		raczka	raczki
112	12		liquori	liquori
165		21	artratta e inven- zione	astratta è un'in- venzione
167		1	Velocità	Velocità
180		15	Schivina	Schiavina
191	21		Doda	Dada
210	5		Sapegns	Sapegno

nr inw.: BGN - 286



BG N 286/984

ISSN 0208-6336

ISBN 83-226-215-4